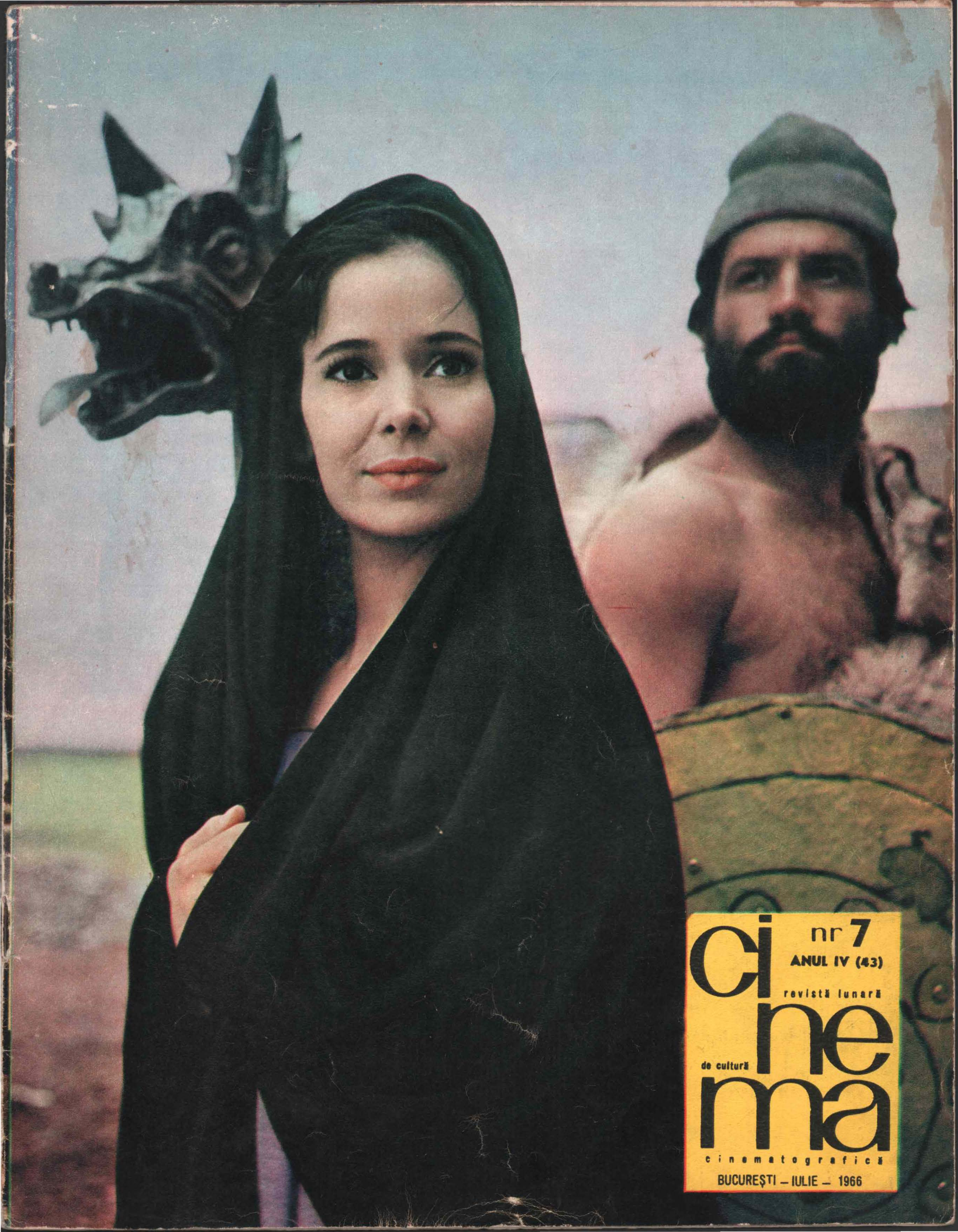

nr 7
ANUL IV (43)
cinema
revistă lunară
de cultură
cinematografică
BUCUREŞTI — IULIE — 1966

cinema
revistă lunară de cultură cinematografică

SUMAR

PANORAMIC PESTE PLATOURI

Vara ce anotimp minunat!
anul 87 e.n.: Dacii
anul 1929: Golgota
anul 1966: Diminețile unui băiat cuminte de **Eva Sîrbu** 1

PUNCTE DE VEDERE

Mircea Mureșan: Reabilitarea narațiunii, de **Valerian Sava** 2

O FIȘĂ PE LUNĂ

Ana Szeles, de **Adina Darian** 11

CRONICA CINE-IDEILOR.

Cinematograful «direct», de **Ov. S. Crohmălniceanu** 12

PROFILURI REGIZORALE ROMÂNEȘTI

Jean Georgescu, de **Al. Racoviceanu** 14

MAMAIA '66

TRIBUNA PELICANULUI ALB

Interviuri cu Ioan Grigorescu, Paul Bortnovski, Fănuș Neagu, Paula Popescu-Doreanu, Victor Iliu, realizate de **Val. S. Deleanu** 17-20
Epilog la discuții, de **Ecaterina Oproiu** 21
Festivalul Internațional de animație, de **Ion Popescu Gopo** 22

CONTRACRONICA

Despre citate, filme cu episoade și un singur episod, de **Radu Cosașu** 24

CORESPONDENȚE din ROMA, LONDRA, MOSCOVA, VARȘOVIA
Mario Monicelli: Filmele care merită să fie făcute, se fac!, de **Enrico Rossetti** 26
Maestrul Chaplin, inabordabilul Truffaut și interiorizantul Antonioni în capitala Angliei, de **François Maurin** 29
Pe șantierul unui nou film, de **Elena Azernicova** 31
Drama vieții în contextul dramei puterii (de vorbă cu Jerzy Kawalerowicz) de **M. Walasek** 33

TRECUT DE 70 DE ANI DAR MEREU ACTIV

Wilhelm Dieterle, de **Jerzy Toeplitz** 35

SCRIITORII ROMÂNI ȘI FILMUL

Camil Petrescu — cronicar cinematografic, de **B.T. Rîpeanu** 36

CRONICA CINEMATECII

Iunie, de **D.I. Suchianu** 38
Cinemateca în retrospectivă, de **Silvian Iosifescu** 39

CULTURA SĂLII DE CINEMA

Detalii din programele de sală, de **Dinu Kivu** 40



Actrița franceză **MARIE-JOSE NAT**, cunoscută spectatorilor noștri din **Strada preriilor** va apare în coproducția româno-franceză **Dacii** interpretînd rolul fiicei lui Decebal.



După debutul în **Duminică la ora 6**, după un rol secundar în filmul **Meandre**, **DAN NUȚU** interpretează acum rolul principal — un tînăr erou contemporan — în filmul lui Andrei Blaier **Diminețile unui băiat cuminte**.

Coperțile - Foto A. MIHAILOPOL

VARA,

Toate sărbătorile mari ale filmului s-au terminat. S-au numărat bobocii cinematografici internaționali și naționali. Ne-am felicitat și premiat. Ne-am bucurat unii, ne-am întristat puțin alții și cu toții am început să sperăm: la anul! La Mamaia, la Cannes, la Karlovy-Vary, Moscova, Veneția, oriunde — dar la anul. Iar anul cinematografic care vine se coace acum. Sub soarele de la Sighișoara sau de la Buftea, din Dobrogea sau de la Turnu-Măgurele. Cîte ceva se mai coace și la bec, dar puțin, pentru că e vară și vara, ce anotimp minunat este vara pentru toată suflarea, dar mai ales pentru cinematografie. Vara se pot filma pomi de-adevărat, nori de-adevărat, marea, muntele etc.

Anul 1966 are o vară în mod deosebit plină și bogată. Șase filme au ieșit deodată la soare. *Dacii* la Buftea. *Golgota* la Sighișoara. *Diminețile unui băiat cuminte* la Turnu-Măgurele, *Ultima noapte a copilăriei*, *Această fată fermecătoare*, *Zodia fecioarei*, fiecare pe unde și-a găsit locul. Nemaisocotind coproducțiile și nici scenariile care se află în ultima fază de lucru și care vor fi puse curînd în producție. Socotind adică numai filmele la care se lucrează în momentul de față și începînd cu:

În fața aparatului lui Florin Ciobotaru, Cetatea dacilor. În spatele lui se află Decebal...

▶

CE ANOTIMP MINUNAT!



PANORAMIC

Anul 87 e.n.:
DACII
Sergiu Nicolaescu
Anul 1929
GOLGOTA
Mircea Drăgan
Anul 1966
DIMINEȚILE UNUI BĂIAT CUMINTE
Andrei Blaer

Trei epoci — trei regizori — trei filme care au ieșit în vara asta la soare la: Buftea, Sighișoara, Turnu Măgurele



Mircea Albulescu fratele lui Decebal deci al lui Amza Pellea...

anul 87 e.n. : DACII

Într-o zi cu soare care bronzează și bate în creștetul capului, 1 500 de oameni înfășurați în blănuri de: vițel, oaie, jder, jup (după rang), se află pe malul lacului Buftea în fața sau în spatele aparatului de filmat care execută ceea ce în termeni de platou se numește primul tur de manivelă. Deși nu e tot atît de spectaculos ca lansarea pe apă a unui vas cu care se aseamănă în esență, acest prim tur de manivelă concentrează atîta încărcătură nervoasă și emoțională, încît nu o dată metrii aceia de peliculă, primii filmați, nici nu ajung să vadă .lumina ecranului. Dar sînt primii. Prima dată în cazul de față, cînd aparatul a înregistrat fețele nobililor daci care privesc întrecerea tinerilor.

Lăsînd la o parte căldura, blănurile (costumele sînt făcute de Hortensia Georgescu) și primul tur de manivelă care trece repede, făcînd loc celorlalte sute, lăsînd la o parte și emoția și nervii legitimi ai realizatorilor, și vocea care repetă în megafon: unu, doi, trei, patru! sau strigă «Herescu, la cadru!» lăsînd adică la o parte toate componentele atmosferei de filmare, această primă zi oferă cam următorul tablou: cu spatele spre lac, se află un pavilion acoperit cu brad și cu balauri cu cap de leu înfipți deasupra, profilați orizontal pe cer, pavilionul de sub care Decebal și nobilii săi urmăresc întrecerea tinerilor. Peste drum de pavilion este «terenul de întreceri» care se termină în fața cetății cu turnurile împodobite cu ghirlande de brad și bujori (e început de vară, deci, și în calendarul filmului). De jur împrejur daci, luptători, popor etc. Mai la o parte un grup de bărbați, femei și copii, recrutați din satele ce înconjoară Buftea — repetă cu secundul Nicolae Corjos o scenă ce va fi filmată imediat. Operatorul Costache Ciobotaru lucrează desfășurat pe toate fronturile: în timp ce filmează o scenă, în fața unui aparat instalat dinainte, i se pregătește scena următoare.

1 500 de oameni. Repartizați pe grupuri, pe familii, călări, pe jos, 1 500 de oameni care rîd, se minunează, privesc spre pavilion unde se află Decebal, aclamă, rîd și tac la o privire. Din cînd în cînd, Decebal se ridică de pe tronul său și rostește: «Ați rămas cinci din marea întrecere. Luptați cu cinste. Să învingă cel mai bun». *Fraza e rostită pentru repetiție, pentru fixarea unghiului, pentru fixarea luminii. Așa se vede de pildă că niște crengi de brad umbresc în chip inestetic fața lui Decebal cînd se ridică în picioare. Așa se vede cum și cît se deplasează față lui în cadru, în timp ce-și rostește replica. Așa se vede dacă barba bogată a lui Decebal nu-și arată cumva dedesubturile. Costache Ciobotaru e acolo și prin vizorul aparatului spionează tot. Dar pentru asta Decebal trebuie să se ridice în picioare și să rostească:* Ați rămas cinci din marea întrecere, etc., etc, etc.

Sergiu Nicolaescu se împarte în cîte trebuie să se împartă. E cu Decebal, cu soldații, cu poporul, țipă, rîde, gesticulează, arată. Simțul realității și al înțelegerii îți dictează să-l abandonezi aparatelor de filmat, lui Costache Ciobotaru, secunzilor, soldaților, preoților, poporului și lui Decebal.

DAR CE SPUNE DECEBAL?

El e mai abordabil. El n-are decît grija lui și a bărbii pe care o poartă. El e Amza Pellea. Cum îi place (cum să nu-i placă?!) Decebal?

— Îmi place și sînt fericit că-l joc. E un rol foarte interesant pentru că Decebal era un tip interesant. Aș dori să pot reda înțelepciunea, adîncimea de judecată a acestui conducător de popor care a reușit să facă în acea vreme din daci, o forță temută chiar de imperiul roman. Aș dori să pot îmbina acea înțelepciune cu forța, cu impulsivitatea și caracterul vulcanic al unui om trăit în aer liber și cu acea măreție simplă caracteristică lui,în sfîrșit să redau toate acele calități care, una lîngă alta, fac

PREMISE ALE UNEI ȘCOLI NAȚIONALE DE FILM



PUNCTE DE VEDERE

MIRCEA MUREȘAN:

reabilitarea narațiunii

— Ați fost la Festivalul de la Cannes, ați participat la Festivalul de la Mamaia. Către ce tărîmuri se îndreaptă cinematografia contemporană? Care ar fi locul virtual al filmului românesc în acest peisaj?

— Anul acesta, întrecerea de la Cannes, marcîndu-și jubileul de 20 de ani, s-a desfășurat în condiții speciale și poate și asta a influențat rezultatele. Juriul era compus din președinții tuturor edițiilor precedente, avînd acum în frunte pe Sophia Loren. Dominau scriitorii francezi în vîrstă — Marcel Achard, Armand Salacrou, Jean Giono și alții, ale căror preferințe merg, se pare, către o artă diferită de tendințele moderniste mai mult sau mai puțin efemere. În orice caz, *Răscoala* a avut un succes mai mare decît mă așteptam și mai mare decît se crede — și nu e vorba de un festival de mîna a doua sau a treia.

— Unele ziare franceze scriau că filmul ar fi candidat pentru Marele Premiu.

— Am informații mai sigure, de la un membru al juriului, care mi-a spus că filmul ar fi fost luat în discuție pentru Marele Premiu după ce s-a găsit pentru Orson Welles formula unui premiu omagial — și mai mulți jurați ar fi susținut să ni se acorde această distincție. Filmul lui Lelouch, *Un bărbat, o femeie* care a primit *Palme d'Or* e un film foarte frumos și semnificativ pentru orientarea actuală a preferințelor,

PESTE PLATOURI



...Şi Amza Pellea, însuşi Decebal.

din personaj eroul atît de îndrăgit de spectatori.

Il întreb pe Amza Pellea ce-l preocupă în mod deosebit, ce-l obsedează în legătură cu Decebal.

— Felul de a merge al lui Decebal. Acest conducător încălţat în opinci şi îmbrăcat în iţari, care nu se deosebea aproape cu nimic de cei din jur, trebuia să aibă în mers eleganţa ciobanului de azi şi totodată prestanţa unui conducător pe umerii căruia apasă toată răspunderea unui popor la răscruce de vremuri. Mă persecută puţin ideea că joc acest rol alături de actori foarte cunoscuţi şi cu experienţă de film care o depăşeşte cu zece capete pe a mea, şi că dintre toţi, numai eu trebuie să ţin seama de o anumită imagine: aceea pe care oamenii şi-au făcut-o despre Decebal. Nimeni, de pildă, nu va contesta că Fuscus, Domiţian, sau mai ştiu eu care general arătau chiar aşa cum îi prezintă interpreţii lor. La Decebal, însă, oamenii vin cu o imagine preconcepută căruia eu trebuie să-i corespund. Pentru asta va trebui să mă axez pe trăsăturile esenţiale ale lui Decebal, acele trăsături pe care toată lumea le cunoaşte, pe care toată lumea să le poată recunoaşte în film.

Decebal este strigat pe numele de Amza Pellea, şi Amza Pellea se scuză modern şi se duce să fie Decebal, pe tronul din pavilionul acoperit cu brad. E un miraj pe un-

prin aceea că se întoarce la o modalitate firească, omenească, de înfăţişare a dragostei pure, duioase. Pînă în ultima zi, chiar în ajunul închiderii festivalului, pronosticurile unui ziar ca *Nice Matin*, cotidianul cel mai citit pe Coasta de Azur, aşezau filmul nostru pe locul al doilea, după ce — să nu ignorăm nici asta — ne dedicaseră o cronică «distrugătoare», «acuzîndu-ne» că dăm lecţii de istorie marxistă, revenind apoi şi scriind că în ciuda rezervelor formulate, apreciază autenticitatea filmului, calităţile artistice etc. Dar — ca să părăsim discuţia despre premiu — iată ce aş vrea eu să spun în această suită de intervenţii pe care aţi organizat-o despre premisele unei şcoli naţionale de film. Mi se pare că remarc o puternică tendinţă de reactualizare a filmului epic. Toate producţiile care au intrat anul acesta în palmaresul de la Cannes au avut o poveste clară, bine stabilită şi foarte echilibrat exprimată — unele lucrări descoperind în mai mare măsură particularităţi de psihologie ale omului contemporan, ceea ce le-a conferit un plus de originalitate — însă nici un film nu s-a lipsit de tradiţionala poveste. De la *Falstaff* al lui Orson Welles şi pînă la farse şi comedii, pînă la *Domnilor şi Doamnelor* de Germi şi la filmul englez *Alfie*, toate au fost cursive, limpezi. Chiar şi filmele bune premiate în afara palmaresului, cu Premiul criticii şi cu Premiul FIPRESCI — *Tribulaţiile elevului Toerlles*, al germanului Schollendorf şi *Războiul s-a terminat* al lui Resnais...

— Resnais însuşi...

— Chiar şi Resnais a renunţat la veleităţile eseului cinematografic de avangardă din *Anul trecut la Marienbad*, recurgînd la o povestire foarte concretă. El rememorează în *Războiul s-a terminat* înfruntarea politică dintre un partizan al lui Franco şi un antifranchist.

— Deci reabilitarea naraţiunii.

— Singurul film mai ermetic a fost filmul lui Pasolini, *Păsăroi şi păsărici*, care prin metafore de fabulă a încercat să susţină o filozofie a derutei, ca şi pelicula lui Godard *Masculin-feminin*, care se încurcă în propriile inovaţii şi care nici n-a intrat în selecţia franceză din acest an, fiind vizionată în afară de concurs. Am fost un sincer admirator al acestui regizor...

— Care e şi un teoretician...

— Da, şi un creator în care mulţi văd azi summum-ul subtilităţilor ecranului, dar care mi-am dat seama că face mai de mult o greşeală. El practică ciné-vérité-ul, spune că practică ciné-vérité-ul, însă anchetele sale nu sînt ca acelea ale lui Chris Marker sau ca ale americanilor care au realizat *Umbre* — anchete autentice asupra unor medii şi tipuri sociale absolut reale şi diverse; el face anchete pe actori, dar nu spune că face anchete pe actori; ia de pildă o cîntăreaţă şi ne spune că ar fi vorba de o tînără reprezentativă pentru generaţia sa; o urmăreşte fără să aibă un subiect prestabilit, imprimînd un dialog improvizat şi pretinzînd ca rezultatul să caracterizeze tineretul de azi. Dar un actor are o formaţie profesională a sa, o anumită cultură, o anumită atitudine socială şi de aceea viaţa lui nu poate servi ca atare drept imagine generalizatoare. Pentru că vorbim de ciné-vérité şi pentru că la această rubrică s-a discutat despre filmul experimental, aş vrea să spun că după părerea mea o greşeală similară, de metodă, am făcut şi noi, în *Duminică la ora 6*. Lucian Pintilie a aplicat ciné-vérité-ul într-un film care trebuia să reconstituie o epocă. Cînd filmezi cu metode de documentar scene care sînt organizate astăzi — ca aceea din gară sau ca scenele de la marginea oraşului — şi contezi pe improvizaţia de dialog a actorilor, pentru ca să evoci momente trecute în istorie, apare în mod firesc o contradicţie între forma de expresie şi fondul care ar trebui exprimat, iar ceea ce se obţine pare şi nu poate să nu pară simultan, neconvingător.

— Să revenim la Godard. Ce anume ignoră el?

— Ce ignoră? Ignoră realitatea, pentru că e încîntat prea mult de metoda lui de lucru, pe care crede că o poate folosi oricum şi oriunde, pentru că e puţină fanfaronadă în tot ce face el, în exclusivismul cu care depreciază ceea ce s-a făcut pînă la el şi ceea ce fac alţii. După teoria care ar rezulta din filmele sale, peste 20 de ani Franţa nu va mai exista, pentru că nu

PANORAMIC

deva, în această artă care se numeşte modest şi scurt — film, şi care a răsucit multe capete: cît am stat de vorbă cu Amza Pellea, nu că aş fi putut jura că e chiar Decebal în carne şi oase, dar ceva din actorul pe care-l văd de cîte două ori pe săptămînă, dispăruse în spatele dorinţei lui de a fi Decebal.

CE SPUNE FIUL LUI DECEBAL

Andi Herescu are 24 de ani, e în ultimul an la Facultatea de fizică atomică şi este posesorul unei feţe care — dumnezeule, cîte scrisori vor sosi la redacţie — seamănă leit cu aceea care poartă numele Alain Delon. Ba chiar aş îndrăzni să spun, parafrazînd un banc, «al nostru e mai frumos». Mă întreb — şi-l întreb — dacă asemănarea nu apasă greu pe umerii lui.

— Cam. N-aş vrea să-l copiez în nimic pe Alain Delon.

Îl întreb cum a rezistat pînă acum tentaţiei de a face film.

— A fost dorinţa părinţilor mei să termin mai întîi o facultate. Visul meu — singurul — era să fac film.

Unele vise se şi împlinesc... Îl întreb cum a ajuns de la Facultatea de fizică atomică, la filmul lui Decebal.

— Cu totul întîmplător. Aş putea spune, aproape găsit pe stradă.

(Soarta vedetelor începe, aproape ca regulă generală, cu totul întîmplător.)

— Cînd am dat probele, eram atît de emoţionat, încît era să ratez rolul. Am ieşit îngrozitor... De-abia pe urmă exerciţiile de scrimă si de călărie m-au mai dezgheţat?

Ce crede despre rol? Il vede? Cum il vede?

— Cred că trebuie jucat cu multă naturaleţe şi eleganţă, mai ales că e vorba de un tînăr foarte sigur de sine şi foarte instruit. Chiar Decebal s-a ocupat de educaţia lui...

Are trac?

— Normal. Mai ales pentru că Sergiu Nicolaescu mi-a pus în vedere să nu-l fac şi să nu mă fac de rîs nicicum. Şi cu atît mai mult cu cît am un rol care-mi place şi pe care cred că pot să-l realizez. Ştiţi, eu îmi cunosc posibilităţile. E un avantaj să ştii ce poţi şi ce nu, şi eu ştiu că pot.

Sfîntă certitudine! El ştie. Noi nu. Noi putem cel mult bănui, putem presupune. El e sigur. Deşi ştie — mi-a spus — că atu-ul cu care porneşte, asemănarea cu Alain Delon, poate fi în egală măsură un handicap. Oricum, pentru această nouă tînără speranţă a cinematografiei noastre, lumea se va împărţi de-acum înainte în două: cei care ţin cu el şi ceilalţi.

ŞI CE SPUNE LIVIU POPA...

... cel care a gîndit decorurile dacilor, cetatea, sala tronului, necropola, tezaurul, palatul lui Buerebista, scările, stîlpii, pereţii şi balaurii cu cap de leu de deasupra pavilionului. De unde ştie Liviu Popa şi deci, de unde ştim noi, că tot ce se vede pe cele patru platouri şi aici afară, reprezintă o aşezare dacică de scaun?

— Datele care ne-au rămas sînt foarte puţine, dar arhicunoscute chiar şi în străinătate, pentru că toţi istoricii din lume se interesează de aceşti daci care se pare că la un moment dat atinseseră un grad de civilizaţie cu totul deosebit. Puţinătatea documentelor ne obligă să mergem pe ceea ce ar fi putut să fie, folosind consultanţii istorici de specialitate — prof. Daicoviciu, prof. Florea Barbu Florescu, prof. Lidia Musculiu. Se stie că dacii erau foarte bogaţi, aveau aur. Aurul aparţinea statului, iar statul era Decebal. El a folosit acel aur

...Fiul lui Decebal, Andi Herescu, student în anul IV la Fizică Atomică.



mai produce nimeni nimic, nu mai înţelege nimeni nimic, nici din viaţă, nici din dragoste. După el nu mai există nici un fel de valori umane, nici etice, nici politice, de nici un fel. O fi o parte a tineretului aşa, dar nu e de loc convingătoare imaginea unei rătăciri generale, printre nişte idei foarte vag înţelese.

— Şi totuşi, într-un interviu, Godard spunea că cinematograful şi viaţa sînt unul şi acelaşi lucru.

— Dar viaţa e foarte diferenţiată şi cu accente marcate, de care artistul nu poate să nu ţină seama dacă nu vrea să devină un farseur. În ceea ce priveşte cinematografia noastră, cred că tradiţiile culturii româneşti ne recomandă ca una din căile cele mai viabile filmul epic, naraţiunea îmbogăţită de elemente poetice, sentimentale, pe un fond filozofic particular, românesc. Nu trebuie să facem eforturi prea mari pentru a descoperi în literatura noastră, pornind de la folclor, fondul comun marilor creaţii ale lui Sadoveanu, Arghezi, Camil Petrescu, ca şi al baladelor şi chiar al idilelor. Desigur că filozofia şi cultura unui popor sînt în permanentă evoluţie, există momente de salt — şi unul din aceste momente îl trăim acum, dar pe noua noastră treaptă de gîndire, materialist-dialectică, nu facem abstracţie de tradiţie. Poate nu întîmplător, filmele noastre cele mai bune — începînd cu *Moara cu noroc, Pădurea spînzuraţilor, Tudor, Lupeni 29,* toate au o construcţie epică — unele fiind mai profunde în investigaţiile lor psihologice, altele rămînînd mai la suprafaţă, dar nici unul nu alege incoerenţa unei formule arbitrare şi nu se dispensează de firul propriu unei naraţiuni. Drama este că noi n-am descoperit încă modalitatea de exprimare a valorilor noastre particulare şi în filmul de actualitate. Poate pentru că n-am realizat şi în aceste filme legătura dintre tradiţie şi noul nostru mod de viaţă şi gîndire...

— Utilizarea în tematica contemporană a metodelor noi ale ciné-vérité-ului ar fi poate o soluţie...

— Poate, dacă am recurge la formula autentică, iniţială, a acestei metode, filmînd oameni reali, medii reale, în felul în care a procedat Alexandru Boiangiu pentru filmele *Oltenii din Oltenia* şi *Cazul D.* În aceste documentare există, evident la dimensiuni reduse — reduse ca dimensiuni — cîte o întîmplare umană care are valoare şi semnificaţie generalizatoare şi emoţionantă în acelaşi timp.

— Ar trebui poate să observăm că graniţa dintre documentar şi filmul artistic se şterge uneori şi să investigăm această cale.

— Cu condiţia însă să se caute mult, să se ajungă la cunoaşterea unui mare număr de personaje reale şi situaţii reale, pentru a se găsi cazurile şi imaginile cele mai elocvente şi mai expresive. Să nu se cantoneze adică în întîmplător şi accidental. O dată găsiţi, să zicem, doi îndrăgostiţi extrem de interesanţi, ei ar putea fi urmăriţi în evoluţia lor în timp, în relaţiile lor sociale. Dacă s-ar aborda metoda din acest unghi, ea ar solicita un mare efort şi destulă cheltuială, pentru că această întreagă căutare ar trebui însoţită şi de filmări numeroase, filmările dublînd şi urmînd într-un fel pas cu pas însuşi efortul scriitoricesc de concepere a povestirii, adică de descoperire a ei în realitate, pentru că pînă la urmă tot la naraţiune s-ar ajunge. Evident, asta n-ar însemna de loc să nu mai facem filme istorice, filme înscenate pe platou sau filme-parabolă ca cele ale lui Gopo.

— Probabil că aceasta ar putea crea scenariştilor şi regizorilor deprinderea de a compune ulterior naraţiuni fictive, dar verosimile despre viaţa eroilor contemporani. Ar fi o adevărată şcoală a realismului cinematografic.

— Eu personal aş încerca o asemenea modalitate, aş fi gata să fac un asemenea efort, dar totul este ca asemenea încercări să nu fie sporadice şi izolate, să se sprijine unele pe altele, să se poată compensa eventualele insuccese sau succese parţiale prin experimentele reuşite. Şi e evident că numai un număr mare şi constant de filme care să susţină un gen anumit sau o metodă de lucru creează posibilitatea unor acumulări de experienţă şi face să crească garanţiile de succes. Altfel, însăşi discuţia despre experiment îşi pierde sensul.

Convorbire realizată de Valerian SAVA

PESTE PLATOURI

în scopuri politice ca să-şi asigure pacea şi moşia strămoşească, dar şi în scopul propăşirii civilizaţiei în ţara sa. Tot ce era mai bun şi mai interesant la ora aceea, în lume, se găsea la daci. Cetăţile lor au fost ridicate de constructori greci sau romani. Am căutat să-mi închipui ce aş fi putut să fac dacă eu aş fi fost constructorul acela plătit să ridice cetăţile dace. Dacii, se ştie, erau înzestraţi cu un bun gust legendar. Formele primitive ale arhitecturii lor erau foarte rafinate. Nimic de prost gust, nimic încărcat, totul era funcţional, frumos şi util. Acel constructor grec nu se poate să nu fi fost impresionat de simplitatea dacilor, nu se poate să nu fi fost influenţat de ea atunci cînd a ridicat cetatea.

— Aveţi un decor foarte întins. Toată Buftea aproape.

— **Chiar toată Buftea şi platoul suplimentar al filmărilor combinate, profitînd de un moment în care celelalte filme ale anului au locuri de filmare în ţară.**

— De ce aţi instalat toate decorurile dintr-odată?

— **Nu sînt chiar toate, dar aproape. Avem actori străini cum bine ştiţi, şi va trebui, cîteva zile, să lucrăm trecînd din platou în platou.**

— Aţi avut o perioadă de pregătire foarte lungă...

— **Şi foarte grea. Totul — în afara pieilor de animale, — totul este construit, inventat, creat, fabricat. De la decor şi pînă la recuzită. De la recuzita mare şi pînă la cea măruntă. Îmbrăcăminte pentru 12 000 de oameni, încălţăminte, podoabe, scuturi, suliţe, tot, absolut tot a trebuit inventat. Este vorba de o anume epocă, anul 87 e.n. şi filmul nostru este primul plasat în acele timpuri.**

— Pe viitor va fi mai uşor. Ca linie generală, ca atmosferă, ce aţi urmărit?

— **În general, ca atmosferă şi deci ca principiu, am evitat căderea în basmul istoric. Este o epopee — deşi superproducţie — şi am căutat să mergem strîns alături de documentul istoric, să urmărim decorul real, ambianţa reală în care se desfăşura viaţa dacilor. Ce va ieşi, vom vedea.**

Totdeauna la urmă.

...şi Sergiu Nicolaescu împărţind cu Costache Ciobotaru emoţia acestui prim tur de manivelă.

...Marele preot, Emil Botta, a cărui înţelepciune va sta alături de cea a lui Decebal.

...poporul, reprezentat de fiicele sale.

anul 1929
GOLGOTA

Şase văduve ale minerilor ucişi în masacrul de la Lupeni, în frunte cu Ana Vălean, cer să se facă un dram de dreptate tardivă: pensii pentru copiii celor ucişi. Sînt arestate. Şase femei în negru, purtate sub escortă prin ploaie şi noroi, din post în post, batjocorite, bruscate, ameninţate cu moartea. La fiecare haltă li se cere să renunţe la cererea lor. De la fiecare haltă convoiul pleacă mai departe prin ploaie, prin noroi, prin noapte. De fiecare dată împuţinat cu o victimă, convoiul se duce mai departe urcînd Golgota nedreptăţită a suferinţei şi răbdării omeneşti. Convoiul este urmat de un băiat, copilul Anei Vălean, şi **acest copil** *— spune Mircea Drăgan —* **va fi un fel de conştiinţă a filmului.** *O conştiinţă care va înregistra şi va păstra cele văzute pe acest drum, va povesti odată, mai tîrziu, va supune oamenilor spre judecată cele înregistrate atunci. Golgota este filmul pentru care Mircea Drăgan căuta nu demult şase femei. Draga Olteanu, Nunuţa Hodoş, Ioana Drăgan, Viorica Farkaş, Violeta Andrei şi Nagy Reka au devenit interpretele celor şase văduve de mineri. Gheorghe Dinică, Sebastian Papaiani, Virgil Platon, Sabin Făgărăşanu, Gheorghe Pătru, jandarmii care le escortează. Cătălin Mecsy, copilul Anei Vălean.*

Se caută un loc de filmare — un pod sub care va fi lăsată prima victimă din convoi, bătrîna. În lumina zilei, locul e blînd şi domol, dincolo de pod începe un peisaj dulce cu flori de cîmp şi salcîmi. Dar podul este, se pare, exact ceea ce-i trebuie lui Drăgan. Un podeţ uşor prăvălit peste o apă, cu lemnul puţin putrezit. Va ploua şi va fi noapte şi în lumina reflectoarelor podul va deveni un pod peste altă lume. Convoiul celor şase femei în negru va arăta fantomatic, neverosimil, ca ideea de a purta prin noroi şi ploaie şase femei. De pe acest pod copilul Anei Vălean va privi cum începe să moară bătrîna, va vedea cum este dusă mai departe mama lui, peste acest pod va trece şi el — conştiinţa filmului, cum spunea Drăgan — în urmărirea convoiului.

Drăgan şi George Cornea, operatorul filmului, stabilesc locul din care se va rosti o replică, de unde va fi filmat jandarmul care duce pe bătrînă sub pod, de unde va vedea copilul ce se petrece sub pod, de unde va urmări el convoiul care porneşte mai departe, cu o femeie mai puţin, de unde va răsuna replica temătoare a jandarmului: „Şi dacă moare?" Se încheagă în ciuda soarelui, a florilor de salcîm şi a peisajului dulce din jur, o atmosferă apăsătoare, de noapte, de noroi, de urcuş şi osteneală, poate, pentru că ceea ce are scenariul **Golgotei** *este atmosfera. George Cornea spune că va fi o imagine contrastă, violentă, cu unghiuri puternice şi racursiuri care vor proiecta figurile pe cer, pe nori, şi va accentua senzaţia de urcuş şi efort. Imaginea lui Cornea va avea de exploatat alb-negrul şi cenuşiul. Cerul întunecat. Hainele negre ale femeilor în contrast cu feţele, griul norilor.* **Golgota** *are mari şanse de a deveni şi un film de mare frumuseţe plastică.*

Seara se filmează în şopronul unei case din Sighişoara. Este locul din care cele şase femei vor porni urcuşul lor spre Golgota. Trebuie să plouă, şi instalaţiile de ploaie care intră în funcţiune, şi reflectoarele au adunat o mulţime de oameni în stradă şi au umplut pomii din jur cu copii. Se filmează mai întîi aducerea Anei Vălean la postul de jandarmi. O dată, de două ori, de trei ori. Se filmează plecarea convoiului. O dată jandarmii sînt prea blînzi, a doua oară prea brutali, a treia oară se aude fraza arhicunoscută oricărui actor care a jucat într-un film: **«A fost bine aşa, foarte bine, la loc toată lumea, mai tragem o dată».** *Se filmează — cea mai spectaculoasă filmare din seara asta — scena denumită: punerea căluşului. (Ca să nu strige, celor şase femei li se vor pune căluşe înainte de plecare.) Se instalează două aparate: unul care va înregistra cadrul general şi altul care va asigura grosplanurile scenei respective, care va înregistra foarte de aproape feţele femeilor, ochii, mîinile jandarmilor care le leagă feţele lor. Este o scenă care poate lesne pica într-o demonstraţie de bestialitate, de violenţa fără seamăn. Drăgan ştie asta. Ştiu şi actorii. Primele două duble sînt jucate prudent, cu gesturi mărunte şi bineînţeles scena iese prea blîndă. Urmează o pauză de explicaţii şi înţelegere între actori şi regizor. Se reia. Scena este de o violenţă exagerată. Una dintre actriţe, Nagy Reka, se alege cu o vînătaie pe obraz. Se reia şi de data aceasta, cele două aparate înregistrează, în plan general şi în detaliu, o foarte frumoasă scenă de violenţă naturală, de luptă surdă şi adevărată între cele şase femei şi jandarmi. Trei scene care ar dura, cam cinci ore. Cinci ore în care actriţele au stat sub tensiunea dramatică a situaţiei date. Draga Olteanu*

iese și intră din și în rol cu o ușurință uluitoare. Viorica Farkaș își păstrează masca și tensiunea interioară care i-o favorizează, timp de cinci ore fără nici un zîmbet, fără nici o altă expresie. Ioana Drăgan își cultivă cu atîta intensitate încordarea nervoasă, încît în răstimpuri ochii i se umplu de lacrimi. Celelalte două tinere femei interpretate de Violeta Andrei și Nagy Reka parcă se țin pe picioare numai de capătul nervilor. Nunuța Hodoș, așezată într-un scaun, își menține fără efort masca de durere și suferință omenească. De altfel se filmează strîns, fără pauze mari. Echipa lui Drăgan e renumită dintotdeauna și oricare ar fi ea, pentru buna organizare a filmării. Nu se pierde timp. Nu se consumă nervi în mod inutil. După filmarea scenelor generale, se trece la prim-planuri. De puțin timp, ploaia artificială care trebuia să existe ca fundal a primit un ajutor: plouă de-adevăratelea. Mai întîi încet, pe urmă tare. Nu atît cît ar trebui, ca să scoată din rol ploaia artificială, dar îndeajuns ca să pună în pericol reflectoarele. Este rîndul lui Gheorghe Dinică să stea în fața aparatului de filmat. Drăgan și Alecu Croitoru — secundul filmului — îi servesc din afara cadrului



Mircea Drăgan, George Cornea și viitorul loc de filmare: podul sub care va fi lăsată prima victimă din convoi.

replicile. Dinică răspunde cînd unuia, cînd celuilalt. O jumătate de oră, o oră. Pe urmă vine rîndul altcuiva. Și din nou Drăgan, Croitoru sau un actor țin locul partenerului din film, creează din ton atmosfera necesară, îl înfurie sau îl pun în încurcătură pe cel din fața aparatului de filmat. S-a filmat prim-planuri toată noaptea aproape. A doua zi, trebuia să aibă loc, afară, pe un platou din împrejurimile Sighișoarei, într-un decor natural de mare frumusețe plastică, singura filmare pe soare a **Golgotei**.

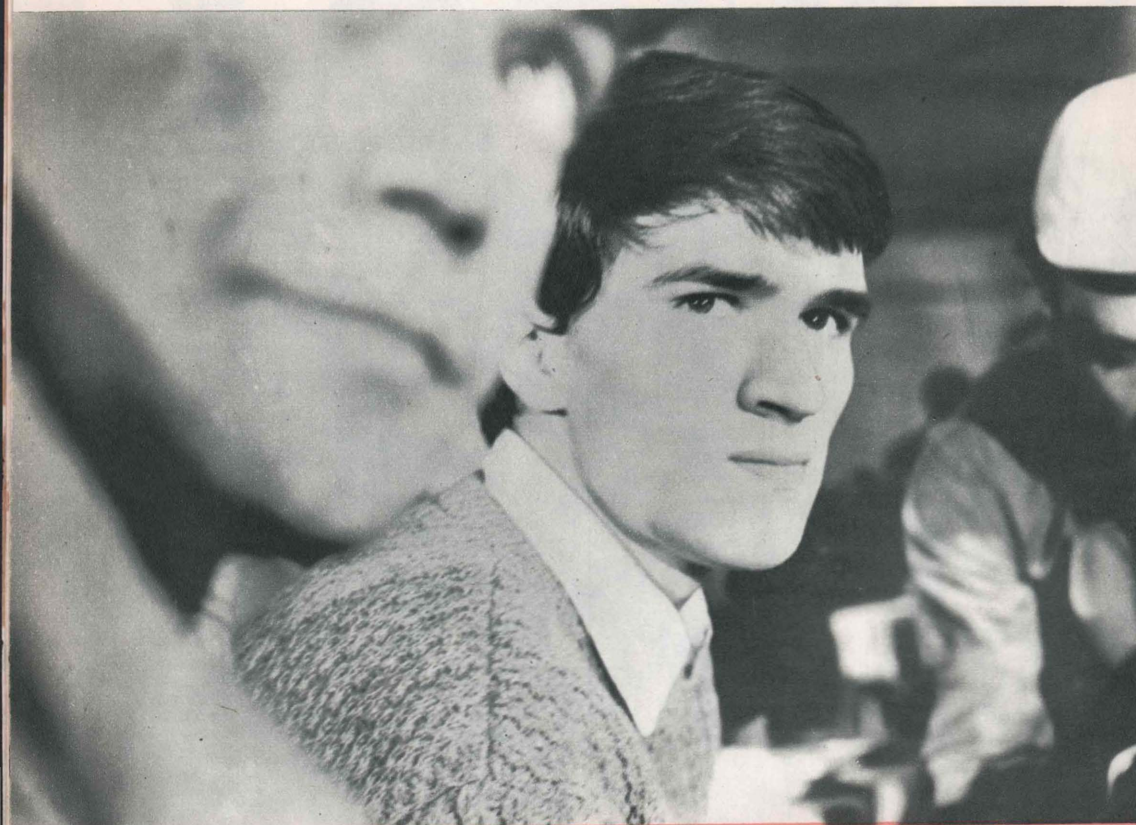
Dar a doua zi, de la Sighișoara pînă la Ploiești, a plouat mărunt.





Cele șase eroine ale Golgotei: Nagy Reka, — Maria, Ioana Drăgan — Ruxandra, Draga Olteanu — Ana, Violeta Andrei — Alexandrina, Nunuța Hodoș — bătrîna și Viorica Farkaș — Eva.

Vive — spune Dan Nuțu — e foarte aproape de mine. Sau eu sînt foarte aproape de el... Îmi place, îmi place foarte tare...





anul 1966: diminețile unui băiat cuminte se petrec la Turnu Măgurele



Un personaj mai puțin principal dar nu lipsit de farmec după cum bine se vede (Stela — Carmen Galin)

PESTE PLATOURI



Irina Petrescu — Mariana şi Octavian Cotescu — Ştefan, un cuplu care se destramă în ciuda aparenţelor.

De departe se vede un turn înalt şi subţire în două culori: alb şi roşu. Un turn, şi un praf argintiu ca ceaţa, care stă în aer pe felii, în vălătuci sau în trîmbe verticale. Ştim că acolo e un şantier uriaş al unui combinat uriaş. Dar de văzut, de departe atît se vede: turnul şi ceaţa.

De aproape începe alt tărîm. Un tărîm imens, pictural, cu griul culoare de bază: gri-verde, gri-albastru, gri-violet. Un tărîm cu flori de metal argintii, cu trunchiuri drepte, portocalii, roşii, cu şerpi negri, oţelii, albaştri. Un tărîm al tuturor formelor: tubulare, sferice, dreptunghiulare, conice. Forme care dispar într-un val de aburi ieşit nu se ştie de unde, forme care ies din aburul ce se împrăştie, mai clare, materiale, sigure de utilitatea lor. Deasupra cerul şi norii cu soarele sînt îmbinate de gri; albastru-gri, alb-gri, portocaliu-gri. De aproape de tot, din mijlocul lui chiar, şantierul îşi azvîrle spre cer sferele şi dreptunghiurile colorate, ţevile şi tuburile contorsionate, şi totul capătă aerul supus şi cuminţenia fiarelor îmblînzite. În jurul lor, pe ele, dedesubtul lor, circulă pămînteni şi siguri pe ei, oamenii. Pentru ei ordinea lucrurilor de aici e alta. Numai cine vine de afară, numai cine a parcurs două ore între Calea Victoriei şi Turnu-Măgurele şi s-a trezit dintr-odată în faţa turnului roşu-alb, poate pipăi cu antenele, mirajul acestei peisaj cu trunchiuri colorate, portocalii, roşu, albastru.

«Am umblat într-o sumedenie de locuri pînă am găsit şantierul de aici» — spune Blaier. Găsit, e foarte bine spus. Găsit, pentru că de făcut, nici de comandă nu se putea un cadru mai potrivit filmului, un peisaj industrial care să cheme cu atîta insistenţă pelicula. Dar astăzi Blaier filmează, în interior. În cantina şantierului. Filmează cu Irina Petrescu, Dan Nuţu, Octavian Cotescu şi Ştefan Ciobotărasu. O scenă în care Vive — Dan Nuţu, proaspăt sosit pe şantier, încearcă primele luări de contact cu oamenii din jur. Oamenii pe care i-a cunoscut acum o oră, care l-au luat ca pe unul de-al lor acum o oră, acum parcă nici nu-l mai cunosc. Cioba — Ciobotăraşu citeşte la o masă. Ştefan — Cotescu, o întîmpină pe Mariana — Irina Petrescu. La altă masă. Grupul celor cinci (Caraiman — Toth Toma, Costache — Coman Cornel, Licea — Şerban Dumitru, Maltusa — Arnăutu Valeriu şi Manole — Boghiţă Vasile) se află la alte două mese şi acolo se va aciui la un moment dat şi Vive. E o scenă grea, cu multă mişcare în cadru. Figuraţia e alcătuită în mare parte din oameni de pe şantier. Pentru adevărul filmului este excelent. Pentru filmare — îngrozitor. Oamenii se uită în aparat. Ştiu că nu trebuie să se uite pentru că li s-a explicat. Dar prezenţa în dreapta sau în stînga lor a aparatului de filmat este magnetică, îi atrage, îi persecută, îi obsedează. Ştiu că n-au voie, că nu trebuie şi totuşi într-acolo se întorc ca floarea soarelui după soare. Se refilmează şi iar se refilmează. Actorii sînt calmi. Irina Petrescu numai zîmbet, se ridică, se duce pînă la masa unde o aşteaptă Octavian Cotescu, îşi dezbracă scurta, i-o dă lui Cotescu, şi-o ia înapoi, se duce la locul ei, şi iar se duce spre masă. O dată, de două ori, de zece ori. Octavian Cotescu a învăţat pe dinafară cred, Scînteia de azi. (El trebuie să citească ziarul în momentul în care apare Mariana — Irina Petrescu.) Ştefan Ciobotăraşu citeşte de-adevăratelea profitînd de timp «Sîmbătă seara-duminică dimineaţa» de Sillitoe. Dan Nuţu «fulgeră» de la o masă la alta, dintr-un loc în altul, febril, depeizat, neadaptat, nefamiliarizat, din cap pînă-n picioare în pielea eroului său. De fapt, în pielea sa. Îl concurează Nicu Stan, operatorul, care aleargă prin toată cantina, măsoară lumina fiecărui ungher, se întoarce la aparat, şi în clipa următoare e din nou în capătul celălalt al cantinei. Şi Blaier — un Blaier pe care eu nu-l ştiu — încărcat cu electricitate, gata să sară în aer, agitat, în tensiune. Nu se poate sta de vorbă cu el decît trăgîndu-l de mînecă, şi vîrîndu-l într-un colţ cinci minute. Ceea ce îmi spune, are vehemenţa şi electrizarea stării în care se află. La urma urmelor, constat că aş putea să scot un nou decalog din ceea ce mi-a spus toată ziua, pe bucăţele.

La ora 11 şi nu ştiu cît, filmarea se întrerupe. Eclipsă. Toată lumea e afară să vadă soarele în chip de lună nouă. Ne aducem aminte de eclipsa de acum cinci ani cînd s-a făcut întuneric şi au început să cînte cocoşii. Căutăm simboluri şi asociaţii de idei între eclipsă şi scena filmului. Pe urmă o dăm uitării. Dar ea continuă să existe şi în timpul ăsta nu se poate filma, fiindcă s-a schimbat lumina în interior. Se poate vorbi cu eroii.

CIOBA

Ştefan Ciobotăraşu citeşte Sillitoe, deci. Cum i-o fi plăcînd rolul. Cioba, bătrînul contabil care toată viaţa lui a făcut altceva decît ar fi vrùt, şi care se sinucide pentru că înţelege că e inutil. Mă întreb încă o dată cum poate să-i convină lui Ştefan Ciobotăraşu un asemenea rol. Dar mai întîi aş vrea să ştiu cum i se pare Vive, şi dacă-l înţelege.

— Eu îl înţeleg... Există asemenea băieţi nerealizaţi, nedefiniţi încă. Nu putem spune că toţi tinerii sînt aşa, dar există şi din ăştia care, cu timpul, în procesul muncii, se definesc şi se rezolvă. Se transformă, se clatină uneori, se caută, dar se şi găsesc pînă la urmă. Cam aşa e Vive.

— Şi Cioba? De ce se pierde Cioba, după dumneavoastră?

— Cioba este un om care a crescut în alte condiţii. El nu mai are resurse interioare, îşi dă seama că nu mai poate recupera nimic. Nu are nici cultul unei munci adevărate. Ceea ce face el este o pseudo-muncă, cu decor de mucava. Cioba este, după propria lui expresie, un demodat şi încă unul slab care, prins între două epoci, se clatină şi se prăbuşeşte.

— Şi pentru Vive? Ce reprezintă el pentru Vive, ce rol are în viaţa lui?

— E un fel de exemplu care dă impuls în direcţia inversă... De fapt, rolul meu încă nu e gata. Se mai lucrează pe el, aşa că nu pot să spun mai mult.

Blaier mi-a spus că a schimbat pe parcurs cîte ceva. Mi-a povestit şi despre o scenă proaspăt scrisă, în care Cioba, înainte de a se sinucide, ţine o conferinţă despre... politeţe.

VIVE

Ce crede Vive despre Cioba şi despre Ştefan? Ce crede Dan Nuţu despre Vive?

— Vive poate deveni un Cioba sau un Ştefan. În momentul filmului, el este aşa că poate deveni orice, oricine. Îmi place foarte tare. E foarte aproape de mine sau eu sînt foarte aproape de el.

— Ţi-l poţi explica?

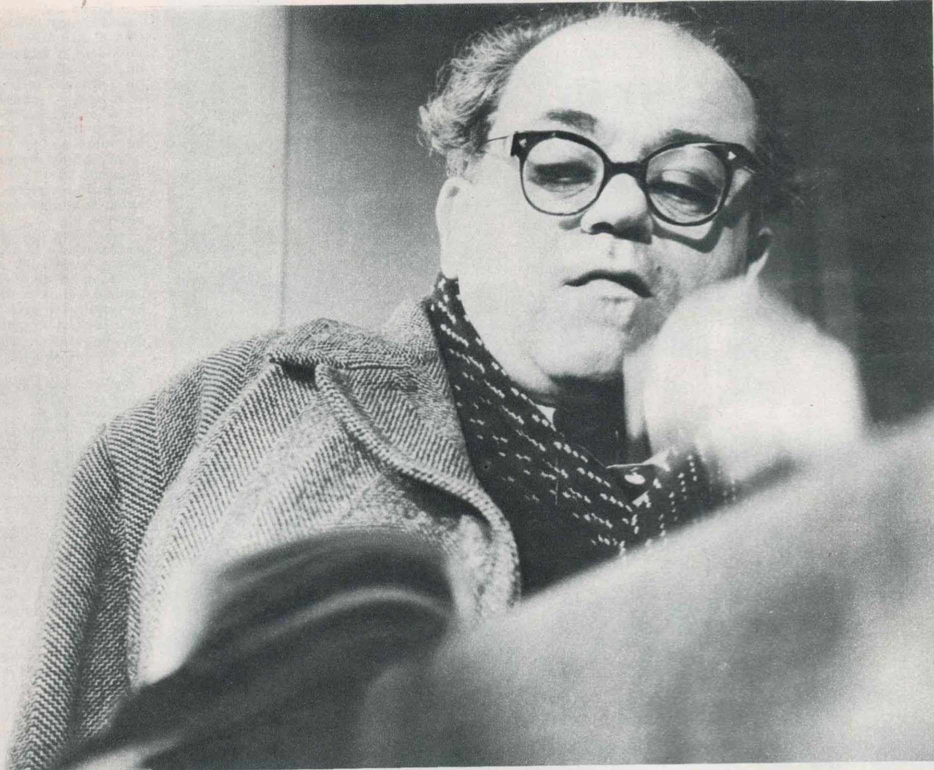
— Mai mult îl simt decît îl pot explica. Aşa cum a fost scris, în scenariu, el e pe calapodul cuiva care l-a simţit. De aceea cred că e mai greu să-l explici... Tot ce se întîmplă în el, înăuntru, se ciocneşte cap în cap. Afară, la suprafaţă, lucrurile ajung spuse alb, incomplet. Parcă n-ar putea să spună tot ce are în el. Foarte des spune banalităţi, dar se simte că în el este mult, mult mai mult decît spune. Autorul ar fi putut construi un personaj foarte frumos conturat, pînă la ultimul detaliu. Dar acest personaj ar fi fost gol pe dinăuntru şi fals pentru că nimeni nu se poate exprima sincer pînă la capăt. Dacă aş putea să-l fac cum e! Fără să joc nimic, fără nici un pic de «actorie». Cred că numai aşa se poate reda pe plan actoricesc ceea ce s-a spus în scenariu: nefăcînd nimic ca actor, lăsîndu-te în voia personajului, lăsîndu-i mişcările, gesturile, ceea ce nu poate să spună, ceea ce se simte numai, lăsîndu-l să trăiască. Ar fi grozav dacă aş putea să-l joc aşa.

— Vive are o teamă a lui, o nelinişte care-l împinge din loc în loc. I-ai înţeles-o?

— Da. Cred că îi este foarte teamă ca nu cumva să nu i se întîmple nimic.

PANORAMIC

Ştefan Ciobotăraşu — în rolul unui om depăşit de timp, nerealizat, sfîrşit. Surprizele s-ar putea să fie foarte mari...





Nicu Stan se află din nou în situaţia de a-şi demonstra calităţile operatoriceşti. Dimineţile îi oferă **un material bogat.**

Orice să i se întîmple. Orice să facă. Chiar şi tîmpenii. Numai nimicul să nu existe în viaţa lui.

ŞTEFAN

... un bărbat matur, «aşezat», calm, sigur de sine, tipul de om pentru care viaţa nu mai ridică obstacole mari, dar nici nu are mistere. Tipul de om care ia lucrurile aşa cum sînt, nu-şi bate capul cu nimic, nu-şi face probleme. Ştefan trebuie să arate aşa cum îl face să arate Octavian Cotescu, stînd la masă în cantina şantierului cu ziarul în faţă: mulţumit de sine, mulţumit de logodnica lui şi de supa pe care o va mînca imediat. Şi totuşi amabil, plin de farmec, plăcut la vedere etc. Octavian Cotescu spune despre Ştefan.

— **E un tip cu picioarele pe pămînt, foarte lucid, controlat şi calculat în aparenţă. Defectul lui cel mai mare e că iubeşte aşa cum e el: controlat, lucid, cu rigla de calcul. Nu dă importanţă dragostei care începe între Mariana şi Vive, nu-l afectează interesul pe care Mariana îl manifestă pentru Vive pentru că ştie că oricînd poate apăsa pe butonul lucidităţii sale şi va ieşi o frază liniştitoare de tipul: Nu-i nimic, o să-i treacă şi eu o să mă-nsor cu ea pentru că o iubesc.**

— Şi scena bătăii? *(La un moment dat, această riglă de calcul pe două picioare se năpusteşte asupra lui Vive şi-l ia la bătaie.)*

— **Bătaia asta demonstrează de fapt că, structural, Ştefan e altfel decît ar vrea el să fie. Calculul şi luciditatea sînt făcute, impuse ca principiu de viaţă şi conduită, ca un fel de garanţie a reuşitei în viaţă. Ştefan calculează tot, dar la un moment dat toate cifrele lui sar în aer, rigla de calcul se defectează şi omul se năpusteşte asupra aceluia care atentează la fericirea lui.**

— Dar Vive? Şi teama lui de neîmplinire?

— **Cred că neîmplinirea lui Vive este cu atît mai dramatică cu cît este neîmplinirea omului care are nenumărate posibilităţi de împlinire în jurul lui.**

— Şi teama?

— **Cred că vine din lipsa curajului faţă de ceva. De unde vine lipsa curajului faţă de ceva, ai putea să mă întrebi... Poate fi structurală şi pusă în împrejurări favorabile de dezvoltare, sau determinată. Determinată de educaţia primită acasă, în primul rînd. Dacă părinţii au sădit în el de mic cultul pentru existenţă limitată, călduţă, aşezată, atunci curajul lui de a face ceva, e tocit, e uzat şi toată lupta lui cu el însuşi se poartă, poate, tocmai pentru recîştigarea, pentru ascuţirea acelui curaj.**

— Îl socotiţi ca un caz particular?

— **Nu. Vive aparţine unei categorii, unei generaţii. Nu cred să fie singurul căruia să i se fi spus: ai leafă, ai tot ce-ţi trebuie, ce-ţi lipseşte?**

— *Ce vi se pare mai preţios ca idee în scenariu?*

— **E o idee nerostită în vreo replică, potrivit căreia omul nu apare ca o fiinţă supusă orbeşte mediului în care se dezvoltă, ci ca o personalitate care are nevoie ca între el şi acel mediu să existe o înţelegere, are nevoie de o predispoziţie pentru un mediu sau altul şi acea predispoziţie hotărăşte în ultimă instanţă influenţa mediului asupra lui. De fapt, căutarea lui Vive, fuga lui de ici-colo nu este altceva decît căutarea mediului propice lui, a mediului care să-i convină şi care deci să-l poată influenţa, în care să se poată dezvolta şi împlini.**

BLAIER ŞI DECALOGUL LUI

1) Vreau să fac altceva decît am făcut pînă acum. Nu mă mai tentează poezia de dragul poeziei, deci refuz orice emoţie care nu are un substrat adînc.

2) Nu mai vreau să iau drept literă de evanghelie scenariul. Îmi prelucrez dialogul împreună cu actorii, cel mai adesea şi cu scenaristul lîngă mine.

3) Nu mai vreau actori neprofesionişti. Cred că avem actori foarte buni şi trebuie să-i utilizăm.

4) Cred că nu trebuie scris special pentru actori, ca să nu se joace mereu pe ei înşişi.

5) Vreau să uit nişte «corectitudini» profesionale, nişte deprinderi care acum şi aici mi se par periculoase. Vreau să filmez peste ax.

6) Nu vreau secretară de platou foarte bună care să plîngă la filmare că nu respect racordul.

7) Vreau să aduc o problemă în dezbatere şi s-o urmăresc cu încăpăţînare, cu limpezime, cu înverşunare de eseist.

8) Vreau să fac un film adevărat.

9) Cred că pot mai mult decît am dat, aşa cum cred că nu sînt bătrîn.

10) Nu vreau să mă cert cu nimeni pentru părerile mele.

Peste ceea ce am extras în chip de decalog, Blaier mi-a spus încă multe despre cum va utiliza peisajul, aparatul de filmat, obiectivele, despre metode de filmare — va filma şi pe viu — dar tot ce mi-a spus trebuie văzut. Povestit e ca şi cum ai povesti cuiva ce gust are îngheţata de ananas. Se poate, dar n-are nici un haz.

EPILOG

87 e.n. 1929. 1966. Lipseşte anul 2000. Dar oare ce face Gopo?

Reportaj realizat de Eva SÎRBU

Fotografiile de Aurel MIHAILOPOL

me-
oltă,
care
el și
o în-
de o
un
acea
te în
ența
. De
Vive,
este
a me-
ediu-
nă și
ă in-
poa-
ni.

LUI

tceva
acum.
ă poe-
, deci
care
adînc.
să iau
nghe-
prelu-
nă cu
sea și
mine.
actori
ed că
uni și
m.
rebuie
ru ac-
joace

niște
ofesio-
ri care
bar pe-
filmez

cretară
ă care
că nu

o pro-
și s-o
ătîna-
cu în-
st.
n film

i mult
cum
trîn.
nă cert
ărerile

extras
Blaier
despre
ul, apa-
ctivele,
mare —
dar tot
văzut.
ai po-
înghe-
ate, dar

1966.
2000.
face

de

OL

PESTE PLATOURI

Andrei Blaier: «Nu vreau să mă cert cu nimeni pentru părerile mele»! Nici noi pentru ale noastre.



O FIȘĂ PE LUNĂ

ana szeles

Pentru cei care citesc în mersul stelelor dăm mai jos locul, anul, luna, ziua, ora nașterii actriței Ana Szeles: Oradea, 1942, august 24, 9 dimineața.

Pentru cei care doresc să-i cunoască formația profesională: Liceul teoretic și Școala populară de muzică — secția pian — din Oradea; Institutul de artă teatrală din Tîrgu-Mureș. Amănunt inedit: în 1960, cînd Ana Szeles s-a prezentat la examenul de la Institutul de teatru, părea atît de mică încît a fost sfătuită să mai stea acasă un an... să mai crească. Ana Szeles nu se descurajează. Lucrează ca muncitoare la o fabrică de mase plastice din Oradea. Crește. Și în anul următor revine și e admisă la examen.

Pentru cei ce vor să-i cunoască cariera cinematografică care a început și s-a desfășurat paralel cu studenția: anul I de facultate — primul rol în Vacanță la mare; **anul II —** La vîrsta dragostei; **anul III —** Pădurea spînzuraților; **anul IV —** Gaudeamus igitur.

După absolvire (1965), Ana Szeles joacă încă în două filme: Meandre și recent în Fantomele se grăbesc. **Pe scenă — la Teatrul Maghiar din Cluj — în prima stagiune 1965—1966, trei premiere: «Orașul nostru» de Thorthon Wilder, «Puterea întunericului» de Tolstoi, «Oaspeți în miezul nopții» de Virgil Nistor.**



— CĂTRE CINE SE ÎNDREAPTĂ PREFERINȚELE DVS. ÎN MATERIE DE

REGIE: Jacques Demy
ACTORI: Anthony Quinn și Alain Delon
ACTRIȚE: Annie Girardot
DRAMATURGIE: Tennessee Williams
PROZĂ: Ernest Hemingway, André Maurois.
MUZICĂ: Ceaikovski

— CARE CONSIDERAȚI A FI CALITATEA PRINCIPALĂ A UNUI ACTOR?

— Multe. Prezență scenică sau cinematografică. Fotogenie pentru ecran. Farmec, firesc, voce plăcută, ușurința de a se transpune în diferite roluri sau situații. Și, bineînțeles, o mare putere de muncă.

— CE IUBIȚI MAI MULT — TEATRUL SAU FILMUL?

— Pe amîndouă în egală măsură.

— CEA MAI MARE DORINȚĂ ÎN MOMENTUL DE FAȚĂ?

— Să joc.

— ROLUL IUBIT?

— Ilona din PĂDUREA SPÎNZURAȚILOR.

— CE ROL VĂ DORIȚI?

— Într-un film de epocă sau într-o comedie. Poate și un rol opus ingenuei.

— CE PASIUNI AVEȚI ÎN AFARĂ DE TEATRU ȘI FILM?

— Vara: pescuitul. Iarna: traforajul.

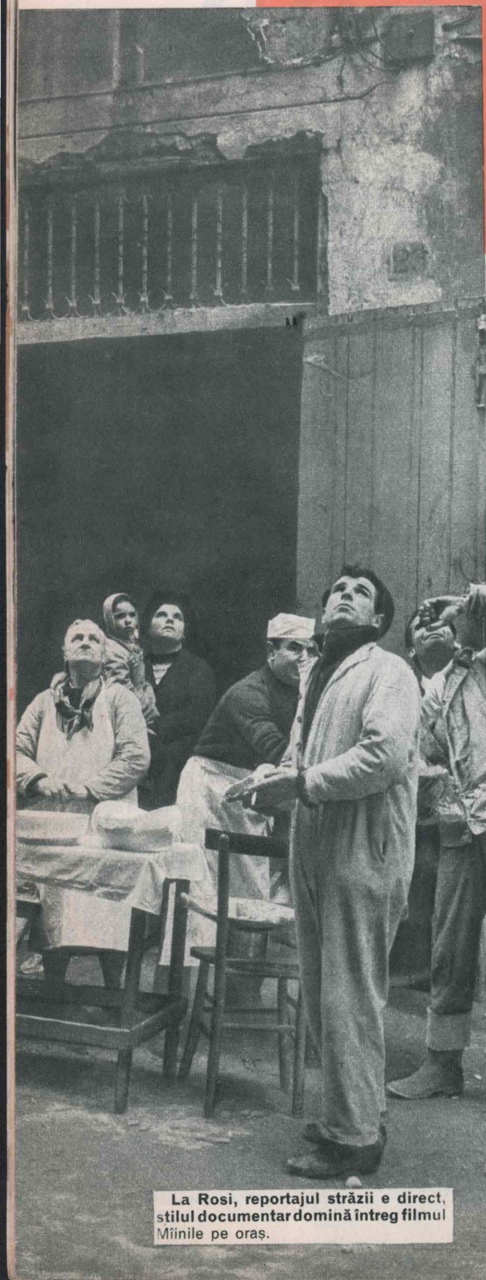
Adina DARIAN

CRONICA CINE-IDEILOR

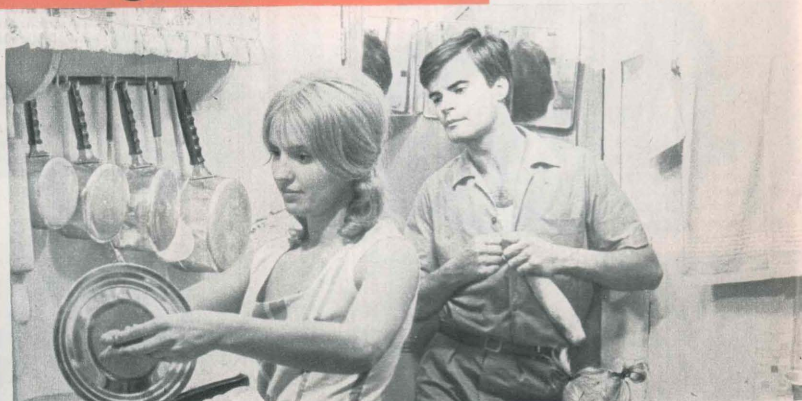
ci ne ma

cine-ma-tograful „direct"





La Rosi, reportajul străzii e direct, stilul documentar domină întreg filmul Mîinile pe oraș.



Pentru a spori autenticitatea Fericirii, **Agnès Varda și-a ales ca protagoniști pe soții Drouot (Claire și Jean-Claude Drouot).**

Tot mai multe filme invocă astăzi o estetică a autenticității absolute. Cinematograf adevărat, fără actori, cu oameni de pe stradă, surprinși în existența lor zilnică, aceasta au ambiția să facă realizatorii lor. Studioul și armata lui de asistenți, operatori, scenografi și machiori le dau coșmaruri ca lui Fellini în Opt și jumătate. *Visul lor e să se plimbe cu o cameră invizibilă sub braț și să aducă apoi mișcarea neprevăzută a vieții, întreagă, pe ecran. Ce se poate obține astfel decît documentarul ideal, în care protagoniștii nu știu că sînt obiect de observație și se comportă cu o naturalețe desăvîrșită? Chris Marker a făcut chiar o astfel de peliculă,* Joli Mai, *plimbîndu-se prin Paris, urmărind trecătorii, oprindu-se cu ei în fața vitrinelor și ascultîndu-le indiscret conversațiile. Un așa numit «ciné-vérité» există și are reprezentanții săi fanatici. Dar ideea a trecut în filmul artistic și nu puțini regizori încearcă azi să o susțină. Ei citează filmele lui Jean-Luc Godard,* A-ți trăi viața, O femeie căsătorită *și acum în urmă* Masculin-feminin; *filmele lui Rosi,* Salvatore Giuliano *și* Mîinile deasupra orașului; *ale lui Agnès Varda,* Cléo de la 5 la 7 *și* Fericirea; *ale cehului Milos Forman:* Asul de pică *și* Iubirile unei blonde; *ale unor tineri cineaști italieni Bertolucci și Bellochio. S-ar desemna prin urmare o tendință nouă de a da spectatorului senzația că ecranul nu e o pînză pe care i se înfățișează niște imagini compuse cu o intenție artistică, ci o fereastră deschisă pur și simplu asupra vieții. Dezideratul acesta îl formula mai de mult un documentarist și etnolog ca Flaherty, Jean Rouch scriind: «Știu că există anumite momente, foarte rare, cînd ecranul încetează tocmai să fie un ecran care-i separă pe unii de alții, cînd spectatorul pricepe brusc o limbă necunoscută fără ajutorul vreunui subtitraj, participă la ceremonii stranii, circulă în orașe sau prin peisaje pe care nu le-a văzut niciodată, dar pe care le recunoaște perfect...»*

«...E ca și cum n-ar mai exista aparate de filmat, înregistratori de sunete, celule fotoelectrice, toată acea mulțime de accesorii și de tehnicieni care formează marele ritual al cinematografului clasic»..

Ce poate și ce nu poate înfăptui cinematograful direct

Se impune aici o prealabilă lămurire a lucrurilor. Orice film artistic nu se poate dispensa de mijloacele obișnuite ale cinematografului, de «artificiile» sale, dacă vreți. Aceasta constituie gloria și mizeria lui. Neorealiștii italieni, Rossellini primul printre ei, au ieșit din studiou, au filmat pe stradă, au renunțat nu o dată la actori, folosind oameni obișnuiți, au plecat de la fapte autentice, amestecînd întîmplările povestite cu evenimentele istorice reale, evocate cu ajutorul jurnalului de actualități,

Maupassant i-a inspirat lui Godard poetica polemică dintre sexe: Masculin-feminin.

au redus la minimum convenţiile, respectînd progresul observaţiei directe, sugerînd prezenţa naratorului şi a cîmpului cunoştinţelor sale, dar au trebuit oricum să mînuiască obiectivul în faţa scenelor fixate pe peliculă, să-şi mărturisească intenţiile. De aceste servituţi nu pot scăpa nici Godard, nici Agnès Varda, nici Rosi nici Forman. Şi ei sînt nevoiţi să dea viaţă unui scenariu elaborat dinainte, să organizeze anumite episoade şi să filmeze, nu nevăzuţi cum ar dori ci cu toată aparatura necesară şi inevitabilul ei ceremonial. Unde e atunci noutatea? Privind mai atent filmele pe care le-am amintit şi examinînd diverse declaraţii ale realizatorilor lor, ceva se desprinde. Practic, ideea acestui «cinematograf direct» (cum îl numeşte Antonioni) e în primul rînd polemică. Ţinta lui se dovedeşte a fi distrugerea finalizării riguroase pe care o capătă de obicei episoadele unui film. Dată fiind concentrarea sa, nimic din ceea ce se prezenta pe ecran nu putea rămîne întîmplător sau gratuit. Dacă eroul, ducîndu-se undeva se întîlnea cu o persoană care-l reţinea, dacă începea astfel o discuţie enervantă, dacă regulile de circulaţie îl împiedicau din drum, totul avea un rost, colabora la desfăşurarea acţiunii. Filmul se obişnuise să nu ne arate decît ce interesa efectiv intriga lui, ce făcea parte din ea. Momentele de viaţă «albe», în raport cu subiectul, cu portretul psihologic schiţat, cu atmosfera ce urma a se crea, erau ab initio suprimate. Oamenii stăteau la masă, intrau într-un magazin, rătăceau pe stradă cu o finalitate epică, niciodată dezamăgită din punctul de vedere al spectatorului. Această convenţie a respectat-o oarecum şi neorealismul italian. În filmele lui Godard, Agnès Varda, Rosi sau Forman, lucrurile se petrec însă cu totul altfel. Episoade întregi au o legătură foarte puţin riguroasă cu acţiunea propriu-zisă. În Cleo de la 5 la 7, *eroina, o diseusă cunoscută, suspectă de cancer, aşteaptă rezultatul analizei, care-i va spune dacă e sau nu condamnată. Timp de două ore ea nu face decît să-şi umple timpul, cu diverse acte banale, îşi cumpără o pălărie nouă, intră să ia o cafea, se opreşte să privească un înghiţitor de broaşte, vizitează o prietenă. Nici o scenă nu e neapărat necesară, poate fi înlocuită cu alta. Constantă rămîne doar umbra morţii proiectată asupra lor. Sigur că se pot descoperi aici nenumărate simboluri şi intenţii aluzive. Dar ele apăreau şi în orice altă variantă a actelor eroinei. Cuvîntul într-o astfel de înfăţişare a lucrurilor hazardul, şi senzaţia de autenticitate vine din intervenţia lui nedeliberată. Întîmplarea înlănţuie episoadele şi treptat dispare ideea scenariului conceput dinainte, impresia fiind că filmul se realizează singur. Tot aşa şi în* Asul de pică, *eroul, un băiat, are diverse probleme profesionale, erotice, familiale. Ele se conturează dificil dintr-o întreagă plasă de întîmplări anodine, prezentarea la serviciu, ieşirea, seara, la o grădină cu o colegă, intervenţia a doi ucenici zidari, care au venit şi ei să petreacă, dar nu se pricep, alte incidente neprevăzute, cicăleala părinţilor etc. Milos Forman nu se sperie nici o clipă de întîmplările nesemnificative, dimpotrivă, s-ar spune că stăruie cu o imensă răbdare asupra lor. Cum intră eroul în localul de dans, cum i-aduce partenerei ceva de la bufet ce face ea atunci cînd rămîne singură, toate acestea îl preocupă în cel mai înalt grad, devin episoade prezentate amănunţit, fără nici o ierarhizare care le-ar tulbura autenticitatea. Sentimentul e iarăşi nu că protagonistul se mişcă în faţa obiectivului, ci că un ochi ascuns îl urmăreşte în reacţiile lui imprevizibile cu o absolută obedienţă. Filmul nu rămîne fără sens, dar ceea ce spune sîntem invitaţi să descoperim singuri din datele prezentate cu o cuceritoare fidelitate.*

La Godard, senzaţia e şi mai acută, pentru că regizorul foloseşte o tehnică a fragmentării, pulverizează aproape complet acţiunea principală. Aceasta se poate rezuma în multe din filmele lui, la două rînduri. În O femeie căsătorită, *cum eroina îşi împarte existenţa între soţ şi amant, fără probleme personale, cu o precizie de mecanism bine pus la punct. În* A-ţi trăi viaţa, *cum ajunge o vînzătoare, prostituată şi cum sfîrşeşte ucisă, victimă a unui tîrg între negustorii de carne vie. Filmul dobîndeşte o structură polician, dă impresia a se dezvolta în numeroase direcţii virtuale, prin intervenţia hazardului, care-i umple cu faptele cele mai diferite momentele. Eroina stă de vorbă cu o prietenă într-o cafenea. Deodată înăuntru irup nişte terorişti din O.A.S., un necunoscut se prăbuşeşte ciuruit de gloanţe. Altădată evenimentele survenite sînt şi mai insolite, deşi nimic nu exclude ca ele să aibă loc efectiv, să populeze momentele existenţei. Prostituata are ca vecin de masă un filozof (acesta e chiar Brice Parain, care apare în film). Între el şi eroină se încheagă o conversaţie pe tema actelor noastre şi a conştiinţei lor. Filmele lui Godard conţin o virulentă şi curajoasă critică socială, aduc o cantitate preţioasă de observaţii asupra civilizaţiei moderne capitaliste (*Alphaville, O femeie căsătorită, Masculin-feminin*) ating admirabile efecte poetice, dar derutează, îi lasă adesea pe spectatorii perplecşi. Aceasta se întîmplă şi cu Rosi sau Agnès Varda. Faptele înfăţişate nu concură spre o finalitate artistică evidentă, multe rămîn fără sens.*

Împotriva epicului

Ideea realizatorilor e că viaţa însăşi, atunci cînd e cunoscută nemijlocit şi nu organizată artificial spre a susţine o istorisire cu început, dezvoltare şi desnădămînt se prezintă aşa. «Cinematograful direct» ţinteşte să înlăture artificialul epic, tocmai pentru a da senzaţia deplinei autenticităţi. Neîndoios că nesemnificativul şi întîmplătorul intră în textura existenţei şi orice pretenţie de înfăţişare cu adevărat convingătoare a acesteia nu poate ignora rolul lor. Cinematograful direct, prin partizanii săi pasionaţi a adus o dezinvoltură în tratarea temelor vieţii curente necunoscută altădată. Realitatea apare mai densă, actele omeneşti într-o înlănţuire mai firească, nelipsită de inevitabilele momente «albe» sau pur şi simplu imprevizibile, mediile sociale sînt descrise cu o concreteţe superioară, dar istoria pe care oricum o povesteşte filmul s-a subţiat pînă la dispariţie cînd n-a dispărut cu totul. Cinematograful «direct» ascunde îndărătul programului său teoretic şi o evidentă sărăcie epică. Multe din filmele pe care le-am amintit au fost începute cu un scenariu vag, provizoriu. Asistentul lui Godard la Alphaville *făcea nişte mărturisiri revelatorii pentru metoda de lucru a regizorului: «El spune dinainte: secvenţa întîi va dura două minute, secvenţa a cincea va dura treizeci de secunde şi secvenţa a patra trebuie să dureze trei minute, nu ştiu ce o să facem, personajele vor discuta, o să vedem...» (s.n.) Godard însuşi declara în revista «Le Nouvel Observateur»: «Mulţi oameni în cinematografie încearcă să povestească istorii. Nu se pricep. Eu nu mă pricep, atunci mă abţin». Dar aici, nu e numai o diferenţă între talente lirice şi epice, cum crede Godard. Înlocuirea acţiunii, conduse astfel încît să spună ceva, prin descripţia pură, fără nici o intenţionalitate îi e proprie şi «noului roman» francez. Apropierea aceasta s-a făcut şi ea se impune fatal. În mod paradoxal, intelectualismul pronunţat al unor asemenea opere marchează o lipsă de idei. Şi filmele lui Godard sînt pline de citate filozofice, de aluzii literare subtile.* A-ţi trăi viaţa *e un decalc modern peste* Procesul Ioanei d'Arc, *aşa cum l-a văzut Dreyer. În* Alphaville, *oraşul roboţilor, crima cea mai gravă socială a devenit lectura poeţilor şi proscrisul cu care ia contact Lemmy Caution ţine ascunsă în camera sa sordidă o ediţie din «Capitale de la douleur» a lui Eluard. Dar cu toate acestea filmele realizate în spiritul cinematografului «direct» rămîn inconsistente sub raportul ideii lor artistice. Ele sînt intelectualizate pînă la saturaţie (se mişcă într-un întreg sistem de mituri şi simboluri subînţelese), dar le lipseşte o idee interioară fertilă. Aici duce fatal refuzul de a da o semnificaţie înlănţuirii imaginilor care se succed pe pînză, de a refuza epicul cu o finalitate anumită şi a-i prefera descripţia pură. Agnès Varda mărturiseşte singură această limitare cînd spune: ...«Cît despre mine, eu acţionez adesea mai degrabă la nivelul senzaţiei decît la nivelul reflecţiei, pentru că am senzaţii colorate foarte puternice».*

E un impas al cinematografului «direct» pe care nu putea să nu-l observe îndată o natură artistică atît de lucidă ca Antonioni: «Camera ascunsă îndărătul găurii cheii — scrie el — e un ochi vorbăreţ care înregistrează ceea ce poate. Şi restul? Ce se petrece dincolo de limitele găurii? Aceasta nu ajunge: faceţi zece, o sută, două sute de găuri, plasaţi în dreptul lor tot atîtea camere şi turnaţi kilometri de peliculă. Ce veţi obţine? Un munte de material unde sînt culese nu numai aspectele esenţiale ale unui eveniment, dar şi acelea marginale, absurde sau ridicule. Vă va reveni sarcina să reduceţi, să selecţionaţi. Dar evenimentul real cuprindea şi aceste aspecte, el avea şi aceste surplusuri şi acest exces de materie. Alegînd îl falsificaţi...»

... Cinematograful-adevăr sau cinematograful-direct, apărătorii săi îi terorizează absoluta obiectivitate. Se deduce de aici că instrumentul lor ideal ar putea fi maşina care observă şi descrie, concepută de Silvo Seccaci, directorul Centrului de Cibernetică al Universităţii din Milano. Dar există un fapt pe care nu putem să-l ignorăm, anume că pînă şi această maşină are nevoie de un program... Cu timpul o astfel de maşină ar putea chiar să înlocuiască în ziare pe cronicari şi pe reporteri. Va putea să conducă un automobil. Dar chiar şi în acest ultim caz va trebui să-i comunicăm adresa la care vrem să ne ducă. Ea are nevoie, în concluzie, de un patrimoniu de noţiuni şi de ordine...» (Realitatea şi cinematograful direct. «Positif» nr.66/ 1965)

Ov. S. CROHMĂLNICEANU

Sentimentul e nu că protagonistul se mişcă în faţa obiectivului, ci că acesta îi urmăreşte reacţiile cu obedienţă (Asul de pică).





Noapte furtunoasă (1942) ca şi celelalte filme realizate de Jean Georgescu excelează în portretul satiric. «Onorabilii» Jupîn Dumitrache, Nae Ipingescu şi Chiriac prezentaţi, în tot ceea ce au mai caracteristic, de Al. Giugaru, Iordănescu-Bruno şi George Demetru.

PROFILURI REGIZORALE ROMÂNEŞTI

ci ne ma



JEAN GEORGESCU



Junele zîmbitor şi cochet din stînga fotografiei nu este altul decît Jean Georgescu — în filmul de de debut regizoral Milionar pentru o zi (1924). În cadru mai sînt Gaby Danielopol şi Stelian Cruţescu.

Nu ştiu de ce, dar nu mi-l pot imagina pe Jean Georgescu rămas, undeva, la «cinematograful de altădată». Poate pentru că filmele sale nu s-au prăfuit. Poate pentru vioiciunea sa, pentru permanentu-i zîmbet, pentru lumea de amintiri pe care ştie atît de bine s-o aducă printre noi (de la lecţia de bun cinematograf care este *Noaptea furtunoasă* mai avem ce învăţa şi azi). Ar fi prea puţin dacă l-am consemna, cu rigiditatea istoricului, în rîndul pionierilor.

Jean Georgescu are farmecul povestitorului care ştie să evoce în cîteva fraze o epocă, este el însuşi un personaj care a adunat ceva din toţi eroii pe care i-a adus pe ecran, are acea totală dăruire de sine pentru actul de creaţie pe care îl solicită filmul.

«Îmi plăcea să joc. Poate eram puţin comedian din naştere, poate eram puţin cabotin şi cabotinul din mine cerea de lucru». O mărturisire de loc lipsită de semnificaţie pentru cel care a fost şi este Jean Georgescu. Plăcerea actorului de a juca, de a trăi fiecare personaj s-a transmis regizorului. Pe platou, Jean Georgescu nu *explică*, ci *interpretează* fiecare rol («Am în mine toate personajele» spunea el). Regizorul devine mim, face o adevărată demonstraţie de arta actorului (profesorul de mimodramă de acum peste patru decenii are mereu ceva de arătat învăţăceilor săi).

Jean Georgescu este un înzestrat pentru comedie. De-a lungul anilor, de la debutul regizoral cu filmuleţul de două acte *Milionar pentru o zi* (1924), la *O noapte furtunoasă* (1942), moment de strălucire într-o cinematografie încă amatoristică, de aici la «miniaturile Caragiale» *(Vizita, Lanţul slăbiciunilor, Arendaşul român — 1952)*, la *Directorul nostru* (1955), această permanentă disponibilitate la umor şi-a spus cuvîntul.

Talentului, Jean Georgescu a ştiut să-i adauge meşteşugul. Deceniul petrecut la Paris, într-un climat de cultură cinematografică, a însemnat meserie. Încercările scenaristice, filmele realizate, colaborarea cu cineaşti francezi (printre ei — Christian Jaque), întîlnirea cu actori de seamă (Fernandel) nu vor rămîne fără ecou, îşi vor aduce contribuţia la formarea unui bun profesionist.

Primul dintre filmele pe care le realizează după revenirea în ţară, *Noaptea furtunoasă*, pune în evidenţă principalele sale însuşiri regizorale: îndemînarea în a adapta cerinţelor ecranului o lucrare dramatică, grija pentru atmosferă, pentru epocă, atenţia acordată tipologiei, arta de a distribui — toate subordonate unui foarte dezvoltat simţ al umorului (la darul iniţial, la intuirea situaţiilor comice, adăugîndu-se acum rafinamentul şi experienţa).

Jean Georgescu obţine *echivalenţa filmică* a textului piesei lui Caragiale, aplicînd un mod de a crea spectacolul cinematografic căruia îi va rămîne credincios — viaţa pe platou. Conjunctura (pentru altul nefavorabilă) a unui film realizat în întregime în studiou (pe micul platou al Oficiului Naţional Cinematografic) i-a dat acestui maestru al «cutiei de miracole», prilej de afirmare a unei maniere de lucru, a unei concepţii despre film. Astfel *Noaptea furtunoasă* izbuteşte să fixeze în mintea spectatorului un mediu social, o lume cu tot ceea ce are ea specific (aşa cum o fac secvenţele din grădina «Union», de pe maidan ori din casa cherestegiului). Jupîn Dumitrache, Ziţa şi Veta se contopesc cu adunătura de burghezi prostiţi de «comediile» lui Ionescu; Rică Venturiano are poza «donjuanului»: la «Union» aruncă «ocheade», pe maidan înclină graţios jobenul, curtînd-o de la distanţă pe Ziţa. Biroul lui Ipingescu de la poliţie, locuinţa lui Dumitrache (cu odăile de sus, arătoase), mica încăpere de la arhivă care-l găzduieşte pe «temutul» publicist — sînt minuţios descrise, vorbind adesea pentru şi despre personaje.

Portretul, în tonalităţi diferite, capătă un loc deosebit în film. Pe regizor nu-l amuză să-şi prezinte personajele doar ca simple purtătoare ale replicilor de duh. El ştie să surprindă *resorturile psihologice* care pun în acţiune tipuri umane din cele mai diverse. Felul în care actorii se identifică cu personajele,osmoza creată între interpreţi şi ambianţa servesc *interpretarea realistă* dată de regizor textului caragelian.

Un element fundamental în *O noapte furtunoasă* — cum se va dovedi mai tîrziu, pentru toate filmele lui Jean Georgescu — este montajul. Arhitectura interioară a fiecărei secvenţe este atent construită. «Unionul» ar putea fi citat ca o secvenţă excelent dezvoltată prin montaj (alternanţe de planuri între grădină şi scenă, între chipurile onorabililor din grădină). Montajul gradează inteligent «furia» Jupînului Dumitrache, pregătindu-ne să asistăm la ceea ce va urma. Alteori acţiunea se desfăşoară pe mai multe planuri (o demonstraţie de montaj e făcută cu materialul «nopţii» propriu-zise: intrarea lui Rică în curtea cherestegiului, pregătirea Vetei pentru culcare, «rondul» lui Jupîn Dumitrache şi Ipingescu). Prin montaj capătă importanţă detaliile cinematografice (Jean Georgescu nu a uitat că această comedie era subintitulată «Nr. 9» şi a făcut această cifră să «joace» bine în film).

Zece ani mai tîrziu, regizorul avea să dea filmului românesc trei schiţe cinematografice pornind de la *Vizita, Lanţul slăbiciunilor şi Arendaşul român* ale lui I.L. Caragiale. Hazul textului este şi de data aceasta păstrat, iar portretele cinematografice realizate (de Beligan în *Lanţul slăbiciunilor* şi de Birlic în *Vizita*) sînt excelente. Alergarea din comediile clasice revine stilizată în *Lanţul slăbiciunilor*. Regizorul apelează la montaj pentru a ritma şi a da senzaţia goanei (birja apare o singură dată, eroul ne este prezentat năvălind aproape într-o serie de vestibuluri şi purtînd conversaţii stereotipe pentru aflarea numelui elevului ce trebuia să capete nota 7). *Vizita* este o schiţă jucată la scenă deschisă. Datele prostului gust burghez sînt surprinse în decor şi în comportarea celor trei personaje. Nu lipseşte complicitatea directă cu publicul (în *Lanţul slăbiciunilor*, Beligan — înainte de a intra «în subiect» aruncă o privire complice sălii). Şi în aceste schiţe cinematografice ca şi în *Noaptea furtunoasă*,



Un alt portret: o «damă de mahala». Surîsul şi atitudinea Florichii Demion, costumată à la 1876, aduc pe ecran o adevărată Ziţă.



În *Visul unei nopţi de iarnă* **chipurile au înfăţişarea cerută de melodramă. O despărţire, nu lipsită de romantism, între Maria (Ana Colda) şi Milică (Radu Beligan).**

personajele sînt *comice prin esenţa lor*, regizorul nefiind înclinat spre şarjă, spre caricatura inutilă.

Jean Georgescu a fost mai puţin discutat ca autor de melodramă cinematografică *(Visul unei nopţi de iarnă)* şi de satiră *(Directorul nostru)*.

Adaptarea după piesa lui Tudor Muşatescu n-a mai dat naştere unui film de aceeaşi valoare ca *Noaptea furtunoasă*. În limitele evidente ale lucrării dramatice de la care s-a pornit, Jean Georgescu realizează însă un film nu lipsit de virtuţi artistice. Aceeaşi atenţie este acordată reconstituirii atmosferei: încăperile elegante din casa scriitorului Manea alternează cu odaia mizeră de mahala; restaurantul în noaptea de revelion cuprinde toate amănuntele specifice pentru o petrecere de «lume bună» (nu lipsesc şanteuza sentimentală, chefliii obosiţi, divele în toalete sclipitoare). Jean Georgescu n-a uitat că istoriseşte o întîmplare de sărbători. Tradiţionalul cămin în care ard buşteni (poveste la gura sobei), canapeaua odihnitoare, aburul şampaniei, toate tind spre o anume atmosferă feerică, spre acea dulce beatitudine care marchează pragul trecerii de la realitate la vis.

Spuneam «melodramă», vorbind despre *Visul unei nopţi de iarnă*; adăugăm acum — melodramă bună, realizată cu modeste posibilităţi tehnice. Dar comedianul din el nu i-a dat nici de data asta pace regizorului. Pornind de la libretul lui Tudor Muşatescu, regizorul a pus binevenite accente hazlii. Principalul personaj prin intermediul căruia rîsul are cuvîntul, este valetul (interpret, Dendrino). Personajul acesta aduce o anume ironie, ceva din maliţia unor lachei stilaţi, are gesturi mecanice («stingerea luminii») şi atitudini convenţionale, se amestecă peste tot, «strică» momentele de prea mare lirism, dă verdicte. Am adăuga şi un alt cuplu prezentat cu umor — de data aceasta cu nuanţe lirice — părinţii fetei (interpretaţi de Mişu Fotino şi Maria Filotti). Spunînd cele de mai sus am anticipat, într-un fel, o altă constantă în creaţia lui Jean Georgescu, care se manifestă şi în *Visul unei nopţi de iarnă* — preocuparea pentru tipologie. Junele-prim (scriitorul, jucat de George Demetru), vampa capricioasă (Elvira — Sanda Simona), micul funcţionar neajutorat (Milică — Radu Beligan), în fine eroina, fata romanţioasă care trăieşte acel vis din noaptea Anului Nou (Maria — Ana Colda) sînt crochiuri de portret foarte vii.

Pe nedrept uitat, *Directorul nostru* este în cinematografia noastră un exemplu, deocamdată singular, de film satiric. Această comedie datată 1955, (perioadă apropiată de aceea în care a văzut lumina rampei piesa «Mielul turbat» a lui Baranga) duce o luptă deschisă cu tot ceea ce ţine de tarele birocratice.

Reţine în mod deosebit atenţia modul de a însufleţi cadrul, locul de desfăşurare al acţiunii. «Viaţa pe platou» este, şi de data asta, trăsătura constantă a spectacolului cinematografic pe care-l realizează Jean Georgescu. Într-o adevărată «împărăţie a formularelor» (anonimă prin nenumăratele iniţiale care le are pe firmă — D.R.G.S.P.) stăpînită de amorţeală, Jean Georgescu îşi mişcă cu abilitate eroii caricaturizaţi, îi face să-şi dea pe faţă toate năravurile. Satira se îndreaptă în special asupra «directorului nostru». Climatul de automulţumire în care trăieşte l-a făcut să-şi piardă simţul realului. Tocmai asta a reuşit să surprindă şi cineastul. În viziunea sa, directorul are ceva dintr-un monument (îşi aduc contribuţia la crearea acestei senzaţii actorul — Al. Giugaru, mobilierul — voit masiv, coplesitor, relaţiile dintre director şi «ceilalţi»). Filmul încearcă o mai largă replică la atitudinea acestui director care nu mai vede nimic în afara cultului personalităţii sale. Rezultă însă o opoziţie didactică, schematismul în definirea caracterului acestor personaje fiind vizibil. O singură excepţie — arhivarul Ciubuc, erou care respectă, prin comportarea sa, legile genului comic. Modestul funcţionar, amator de răsaduri, formulează, nu fără ironie, cîteva «obiecţii» legate de bunul mers al «împărăţiei formularelor». Fără a fi un Spiridon Biserică, fără ca să trăiască în film momentul «turbării», Ciubuc are capacitatea de a da replica de bun simţ a omului simplu. Vasiliu-Birlic are cîteva bune momente de comedie. Suita de prim-planuri care urmăresc chipul arhivarului la adunarea de împărţire a primelor (dublată, în banda sonoră, de o lentă depănare a gîndurilor) este rezolvată cu o mare virtuozitate expresivă. Ochii actorului dezvăluie, rînd pe rînd, speranţa, aşteptarea încordată, emoţia, dezamăgirea.

Cele mai bune efecte comice le obţine Jean Georgescu în scenele cînd se întîlnesc directorul şi funcţionarul său, respectiv Al. Giugaru şi Vasiliu-Birlic (ca o constatare de ansamblu se poate spune că *Directorul nostru* este poate filmul său cel mai «de actori»). Trei momente importante ale comediei sînt lăsate pe seama acestor foarte iscusiţi interpreţi. Situaţiile comice care rezultă, gagurile folosite, sînt savuroase. Memorabilă este «consultarea» dintre director şi «subaltern»: Birlic, «strecurîndu-se» cu stîngăcie într-unul din fotoliile masive, marchează teama micului funcţionar, pentru ca apoi să-şi sprijine cu dezinvoltură coatele pe braţele mobilei şi să devină «reflexiv». Prompt, Giugaru îi răspunde mai întîi printr-o atitudine rigidă, de şef vexat, mai apoi prin zîmbetul îngăduitor al acelui care simte că i s-a spus ce dorea să afle.

Alături de astfel de secvenţe în care contribuţia principală o au actorii (mai exact, regizorul se exprimă în primul rînd prin intermediul lor) există în film alte momente, mai ingenioase din punct de vedere cinematografic, rezolvate printr-un montaj asociativ, deosebit de eficace. Aşa este, spre exemplu, urmărit (prin alternanţe de prim-planuri şi planuri-detalii) felul cum se amplifică acel duşman al luminii şi adevărului, care este zvonul.

Încercarea noastră de profil a exclus de la bun început discutarea reuşitelor *actorului* Jean Georgescu. Cronologică, ea ar urma să se încheie tot sub semnul unei «ecranizări Caragiale»: *Mofturi 1900* (producţie 1964). Iată — incontestabil — un film în care-l recunoşti şi nu-l recunoşti pe Jean Georgescu. «Viaţa pe platou» (de data asta colorată) a fost adesea trădată şi a devenit lume de mucava; schiţe soluţionate adecvat din punct de vedere cinematografic *(Amicii, Bubico,* mai puţin finalul) alternează cu altele denaturate *(Diplomaţie, C.F.R.)*, actori bine distribuiţi (Mircea Crişan — o revelaţie, Cella Dima, Vasiliu-Birlic) sînt puşi alături de alţii, nepotrivit aleşi (Vasile Tomazian, Iurie Darie). Dincolo de scăderile reale, *Mofturi 1900* arată şi altceva: faptul că studioul «Bucureşti» nu i-a oferit acestui valoros autor de comedii acele scenarii care să-l atragă, să-i permită continuitatea în creaţie.

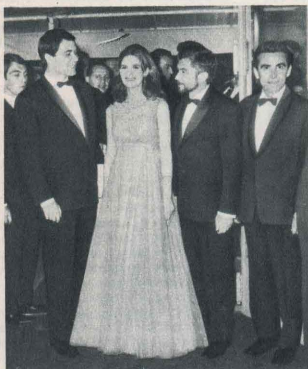
Ne numărăm printre acei care consideră că Jean Georgescu are încă un cuvînt de spus în dezvoltarea comediei cinematografice româneşti (de ce oare nu ar fi solicitaţi să-i scrie un scenariu, scriitori de talia lui Aurel Baranga sau Al. Mirodan, de a căror literatură se arată a fi apropiat?). Mai credem că experienţa sa în materie de montaj şi arta actorului, ilustrată de filmele sale, constituie un bun material de studiu, atît pentru regizorii studioului, cît şi pentru cei aflaţi încă pe băncile institutului.

Al. RACOVICEANU

DELEGAȚIA ROMÂNĂ LA FESTIVALUL DE LA CANNES:

prof. dr. Mihnea Gheorghiu, vicepreședintele Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, regizorul Mircea Mureșan, actorii: Ilinca Tomoroveanu și Ion Besoiu.

Secvențe Cannes 1966



1. ...Întîi a fost reprezentația de gală cu filmul Răscoala...



2. ...Apoi a fost conferința de presă cu filmul Răscoala.



3. Apoi Jean Marais (jos în stînga) a anunțat că filmul nostru a primit unul din cele șapte premii înscrise în palmaresul celui mai important festival cinematografic al anului. Mircea Mureșan s-a suit pe podium. În spatele lui stă juriul prezidat de Sophia Loren (în fund dreapta).



Două dintre cele mai importante personaje ale Festivalului: Sophia Loren care a participat la Cannes, nu în calitate de vedetă, ci ca președinta unui juriu din care făceau parte un număr impresionant de academicieni — și Peter Ustinov care nu e încă academician, dar e una dintre cele mai interesante și mai efervescente personalități ale vieții artistice pariziene.



Două prezențe care au sporit cantitatea de voioșie de pe croazetă: Samy Davis și Kirk Douglas.



Signore & signori, **ultimul film al lui Germi rămîne unul dintre cele mai controversate filme ale acestui an și unul dintre plăcutele succese de casă. Filmul este «o frescă a moravurilor unui orășel de provincie italiană», o comedie fără sofisme, abundentă și vitriolată, pe parcursul căreia regizorul se comportă ca un adevărat discipol al unui Balzac neorealist.**

În clișeul de sus, una din actrițele filmului *Beba Longar*, **interpretînd aici rolul unei soțioare prea tinere care face cînd pe gîsculița parfumată, cînd pe vulpea căreia i s-a prins coada în lacul înghețat.**

În clișeul de jos, Virna Lisi și Gastone Moschin, într-o versiune satirico-săltăreață după Romeo și Julieta.





O scenă din filmul lui Yasny, Pipele, **o producție alcătuită din trei schițe, toate adaptate după Ehrenburg. Schița din care reproducem aici un clișeu se numește** Pipa lordului. **Povestea nu este la înălțimea la care ne-am obișnuit să-l judecăm pe Yasny, dar în centrul schiței (ca și al fotografiei noastre) stă Jana Brejchova care interpretează aici rolul unei lady însingurate într-un castel peste care stăpînesc un lord cam searbăd și pipele lui afumate.**

PALMARESUL
celui de-al treilea Festival național al filmului

Premiul de onoare al celui de al treilea Festival național al filmului, regizorului Ion Popescu Gopo, pentru contribuția sa la dezvoltarea artei cinematografice.

Marele premiu al Festivalului — *Procesul alb*. Regia: Iulian Mihu. Scenariul: Eugen Barbu.

Premiul special al juriului — *Duminică la ora 6*. Regia: Lucian Pintilie. Scenariul: Ion Mihăileanu, în colaborare cu Lucian Pintilie. Imaginea: Sergiu Huzum.

Premiul pentru regie — Mircea Mureşan, pentru filmul *Răscoala*.

Diploma pentru prima operă — regizorului Dinu Cocea, pentru filmul *Haiducii*.

Premiul pentru scenariu — Fănuş Neagu şi Nicolae Velea, pentru filmul *Vremea zăpezilor*.

Premiul pentru imagine — Aurel Samson, pentru filmul *Procesul alb*.

Premiul pentru interpretare feminină — Irina Petrescu, pentru rolul Anca din filmul *Duminică la ora 6*.

Diplome pentru debut în cinematografie — Monica Ghiuță, din filmul *Vremea zăpezilor*. şi Margareta Pîslaru, din filmul *Tunelul*.

Premiul pentru interpretare masculină — Ilarion Ciobanu, pentru rolurile principale din filmele *Răscoala* şi *Vremea zăpezilor*.

Premiul pentru muzica de film — Tiberiu Olah pentru muzica filmului *Răscoala* şi Mircea Istrate pentru muzica filmului *Haiducii*.

Premiul pentru scenografie — Nicolae Teodoru şi Filip Dumitriu, care semnează decorurile filmului *Haiducii*, pentru activitate îndelungată în cinematografie.

Marele premiu al filmului de scurt metraj — *Vezi, rîndunelele se duc*. Regia: Constantin Budişteanu. Imaginea: Francisc Toth. Scenariul: Vasile Chiriță. *Ceramica de Oboga*. Scenariul şi regia: Dumitru Dădîrlat. Imaginea: Constantin Teodorescu.

Premiul pentru cel mai bun film documentar — *Pasiuni*. Scenariul şi regia: Jean Petrovici. Imaginea: Doru Segal.

Diploma pentru calitatea artistică a filmărilor — *Liniorii*. Regia: Dumitru Done. Imaginea: Gheorghe Georgescu. Scenariul: Mirel Ilieşiu, Dumitru Done.

Premiul pentru cel mai bun reportaj — *Copiii, iar copiii*. Scenariul şi regia: Florica Holban. Imaginea: Vasile Nițu.

Premiul pentru cel mai bun film de știință popularizată — *O vînătoare neobișnuită*. Regia: Paula Popescu. Imaginea: Ilie Cornea. Scenariul: Mihai Popescu.

Premiul pentru cel mai bun scurt metraj experimental — *Gara*. Scenariul şi regia: Gabriel Barta. Imaginea: Tiberiu Olasz.

*

Premiul ACIN realizatorilor coproducției româno-sovietice *Tunelul* — regizor Francisc Munteanu — **pentru colaborarea rodnică între două cinematografii naționale.**

Premiul criticii şi al revistei CINEMA pentru autenticitate şi eficiență socială — filmului *Cazul D*. Regia: Alexandru Boiangiu. Scenariul: Mihai Stoian şi Alexandru Boiangiu. Imaginea: Sergiu Huzum şi Gh. Herschdörfer.

TRIBUNA PELICANULUI ALB

Tradiția festivalurilor cinematografice, naționale şi internaționale, competitive sau speciose, îşi afirmă tot mai mult vitalitatea, ca un mijloc propriu al artei a şaptea de a-şi selecta şi a-şi promova valorile, în condițiile unei producții tot mai largi şi mai diverse, ale unei circulații rapide a peliculelor pe meridianele globului.

Adevărate puncte de reper în evoluția artei ecranului, festivalurile îşi accentuează an de an caracterul de lucru, depăşind interesul publicitar şi comercial şi devenind tot mai mult prilejuri fertile de confruntare ideologică, artistică şi profesională.

Festivalul național anual al filmului românesc a intrat el însuşi în tradiția vieții noastre culturale, în primul rînd ca o trecere în revistă competitivă şi sistematică a producției studiourilor noastre stimulînd o analiză lucidă a evoluției filmului românesc, în toate sectoarele sale, semnalînd constant zonele în care se impune mai multă inițiativă şi un spirit critic mai selectiv.

Tribuna Pelicanului Alb găzduieşte începînd din acest număr, ca şi în anii trecuți, o suită de opinii profesionale care se vor concrete şi eficiente, niciodată încheiate ultimativ, conştiința de sine a cinematografiei noastre manifestîndu-se tonifiant după fiecare ediție anuală a festivalului național al filmului.

Ioan GRIGORESCU membru al juriului

- **o selecție omogenă**
- **trei tendințe în scurtul metraj**
- **obiectivele fără filtre roz**
- **o tradiție care trebuie consolidată**

— Ați putea distinge unele trăsături caracteristice ale celui de-al treilea Festival național al filmului, în raport cu edițiile precedente?

— Presa cotidiană şi săptămînală a remarcat pe bună dreptate omogenitatea în mediea festivalului din acest an, în ceea ce priveşte filmele cu actori. Cel puțin 3—4 producții au concurat de data aceasta cu şanse oarecum egale la primul loc. Nu le mai citez, fiindcă lista premiilor le indică. Această omogenitate este un element calitativ nou în raport cu festivalurile precedente, cînd am putut constata de la un film la altul salturi uneori îmbucurătoare, dar în acelaşi timp dureroase, fiindcă trădau şi mari rămîneri în urmă. Acum a devenit un loc comun să vorbim despre nivelul profesional ridicat al regizorilor noştri, după cum este o constatare intrată în tradiția unei anumite monotonii să spunem că scenariile sînt încă slabe.

— Întrebarea ar fi dacă s-au făcut semnalate grupări de filme care, luate ca opere finite, să poată proba anumite direcții de preocupări tematice

MAMAIA '66

sau stilistice şi să fie capabile să caracterizeze, ideologic şi artistic, actualul moment de evoluţie a artei filmului românesc?

— Este ceea ce voiam să spun, pentru că dacă e firesc să remarcăm creşterea nivelului profesional al realizatorilor, este nefiresc faptul că an de an dezideratul major — acela de a crea o artă cinematografică intim legată de realităţile noastre contemporane — rămîne neîmplinit în domeniul filmului de lung metraj. Aceasta datorită criteriilor întîmplătoare pe care studioul „Bucureşti" le aplică încă în întocmirea planurilor de lucru, precum şi din pricină că acel mănunchi de scenarişti — majoritatea lor autori de renume — nu conlucrează îndeaproape cu studioul la elaborarea unui plan tematic care să cuprindă în măsura necesară o arie mai semnificativă de teme, de genuri şi de modalităţi expresive. La întrebarea dacă a treia ediţie a festivalului nostru naţional a marcat un pas înainte, eu răspund însă categoric afirmativ. Mai mult, sînt convins că ediţiile viitoare nu vor fi nici ele paşi înapoi, deoarece frontul nostru cinematografic dispune azi de o bună experienţă profesională, de o confruntare curentă cu cinematografia mondială şi de contribuţia susţinută a cîtorva scriitori de prestigiu. De aceea sînt sigur că vom reuşi să creăm acele FILME ROMÂNEŞTI, scrise cu majuscule, pe care publicul le aşteaptă cu nerăbdare.

— În domeniul filmului de scurt metraj, par să se fi schiţat mai clar unele direcţii de preocupări — fapt constatat şi la ediţiile precedente ale Festivalului.

— Aş distinge într-adevăr printre cele 21 de filme de scurt metraj, trei tendinţe — fiecare din ele meritînd să fie luată în consideraţie cu seriozitate. S-a impus în primul rînd filmul documentar „clasic" — acel crochiu realist care-şi propune să convingă şi să emoţioneze prin simplitatea temei tratate şi a limbajului de largă accesibilitate. Aşa au fost **O vînătoare neobişnuită**, de Paula Popescu — distins cu Premiul pentru cel mai bun film de ştiinţă popularizată şi care e de fapt un excelent reportaj în maniera lui Calistrat Hogaş, filme ca **Ceramica de Oboga**, de Dumitru Dădîrlat, **Navigatori care dispar**, de I. Moscu — care e regretabil că nu figurează în palmares — **Liniorii**, de Dumitru Ifrone, **Pasiuni** de Jean Petrovici şi altele. A doua direcţie de preocupări este filmul anchetă. Încă hibrid, oferind uneori un amestec de „cinema-direct" cu scene aranjate, pe teme încă minore după părerea mea, de restrînsă rezonanţă socială, filmul nostru anchetă dovedeşte însă că cineaştii de la Studioul „Alexandru Sahia" au început să scoată filtrele roz de pe obiectivele lor şi să înţeleagă mai exact marea responsabilitate a artei lor. Aici se înscriu deşi inegale, filmele **Cazul D**, de Alexandru Boiangiu, **Copiii, iar copiii**, de Florica Holban şi, ca metodă de filmare, **Gara**, de Gabriel Barta, care e însă un film poem. A treia tendinţă constă după mine într-o greşită înţelegere a ceea ce fusese calificat în grabă în anii trecuţi de către critici drept „şcoala documentarului românesc" — şi anume un documentar sofisticat, produsul pseudo-artistic, hibridul rezultat din confuzia genurilor şi a metodelor, cum e **O noapte de neuitat**, realizat de Mirel Ilieşiu, un foarte talentat regizor, ale cărei creaţii anterioare îi rezervă un loc de cinste în evoluţia documentarului românesc, dar care în ultimii ani sacrifică unei forme alambicate stilul său sobru şi în acelaşi timp patetic din filmele de pînă acum.

— Se pare că, din cele trei tendinţe, juriul a manifestat slăbiciuni marcate faţă de prima...

— A predominat într-adevăr documentarul „clasic". Cred că în palmares ar fi meritat un loc mai de frunte filmul anchetă semnat de Alexandru Boiangiu şi Mihai Stoian. De asemenea, absentează nemotivat dintre premianţi, **Stuful** de Titus Mesaroş, a cărei primă parte e o demonstraţie de virtuozitate. **Navigatori care dispar** l-am citat deja în categoria omisiunilor.

— La capitolul filmului experimental, a scăpat juriului o peliculă admirabilă, de o frumuseţe unică — *Simfonie în alb*, de Ervin Szekler şi Tiberiu Olasz. Nu credeţi că şi juriului i se impune o anumită rigoare profesională şi curajul de a promova — în toate genurile — încercările cele mai semnificative pentru viitoarea dezvoltare a filmului românesc?

— Cred că în juriul festivalului de la Mamaia trebuie să fie în viitor mai amplu reprezentată critica şi de asemenea să fie prezenţi veteranii cinematografiei noastre, oameni cu o vastă experienţă, a căror responsabilitate faţă de arta cinematografică românească ar face să crească prestigiul acestei confruntări artistice.

Paul BORTNOVSKI membru al juriului

- **eroi pe care-i ţinem minte**
- **un refugiu frecvent al scenografilor**
- **inconsecvenţe**
- **o tradiţie care promite roade**

— Sînteţi pentru prima dată într-un juriu cinematografic. Aveţi deci un ochi proaspăt. Care vă este verdictul?

— Am făcut un tur de orizont asupra cinematografiei noastre. N-a fost o recoltă prea bogată, dar unele filme stîrnesc totuşi interes. M-aş referi în primul rînd la filmul lui Lucian Pintilie a cărui deosebită expresivitate îl expune, aş zice în mod firesc, nu numai aprecierilor laudative ci şi celor critice. Aş vrea să remarc că acest film aduce o foarte preţioasă contribuţie festivalului prin senzaţia de adevăr, de sinceritate, de autenticitate ce i-o dă realismul său profund, nu formal, realismul de atitudine al autorului. Forma de expresie a filmului a fost foarte discutată. Ea e mai vulnerabilă. Personal cred că această formă de naraţiune şi de expresie este valoroasă dar nerealizările ei, deficienţele de meşteşug atunci cînd apar te fac să ai rezerve faţă de film. De pildă, lait-motivul coridorului, dacă era bine realizat, dacă aparatul — plimbîndu-se într-o ambianţă mai bine aleasă — ar fi creat senzaţia angoasei, dacă ar fi transmis imaginea din punctul de vedere al unui om care transportă un rănit, cred că spectatorul ar fi receptat altfel acest lait-motiv, ar fi înţeles sensul acestei mişcări — mai ales că ea se repetă avînd o mare importanţă în economia filmului. Mişcarea este însă neexplicită şi inexpresivă...

Deci nu modalitatea ca atare, ci imperfecţiunile realizării ei o fac criticabilă. Aceasta mi se pare important, dar nu într-atît încît să nu remarcăm că ne găsim în faţa unei producţii deosebite, care a adus pe ecran doi eroi pozitivi pe care îi ţinem minte — după mine cei mai expresivi eroi din acest festival. În acest mod, cred că filmul îşi împlineşte funcţia sa socială şi estetică. Fisurile despre care vorbeam explică rezervele, dar nu justifică hipertrofierile critice.

— Ce impresie vă face plastica filmelor româneşti?

— În general, ele au de suferit — nu din pricina unei lipse de calitate a imaginii, ci mai adesea din cauza unei lipse de semnificaţie a ei. Scenografia pe care eu o înţeleg ca avînd o funcţie activă, dramatică şi nu pur decorativă contribuie din păcate destul de frecvent la aceasta. În filmele prezentate în concurs, în cazurile cele mai bune, scenografia s-a achitat corect de îndatoririle sale (**Procesul alb**). Nu am avut în acest an exemple de expresivitate plastică ca anul trecut, în unele din ambianţele lui Oroveanu din **Harap alb...**

— Au fost producţii de alt gen.

— Evident, nu toate filmele acordă aceeaşi importanţă decorului dar consider că ecranul obligă pe scenograf la un efort de sinteză în film tot atît de concentrat ca în teatru. Pitorescul simplei descripţii chiar cînd este realizat cu

MAMAIA '66

calitate, fără vulgarități, e un refugiu prea frecvent al scenografilor.

— **Ce credeți despre scurt metraje?**

— Mi-au lăsat impresia unei calități profesionale de ansamblu și, în cîteva momente, chiar sentimentul unor acte artistice majore. Personal, iubesc mult **O vînătoare neobișnuită** care are o poezie învăluitoare și este atît de legat de obiceiurile pămîntului, **Navigatori care dispar** mi s-a părut că reeditează, pe alt plan, o vînătoare neobișnuită, dar cu inegalități, cu unele măsuri false în final, cînd eroul vorbește despre moartea tatălui. Primele secvențe sînt însă interesante. **Stuful** debutează și el excelent, în secventele ce se petrec în universul fantastic al lacului înghețat, pentru ca apoi să urmeze altceva, în alt stil...

— **Ați remarcat deci, ca fenomen care se repetă, inconsecvența.**

— Și un insuficient simț al măsurii. De pildă, la **Cazul D** am avut sentimentul unei hipertrofieri a părții detective. Observația psihologică e foarte exactă, elocventă, dar personal cred că satisfacția ar fi fost mai mare dacă filmul ar fi reușit să nu dea sentimentul unei exagerate indiscreții.

asimilate și precizarea limbajului propriu.

— **V-am văzut, la proiecții, încîntat de documentare.**

— Documentarele m-au surprins plăcut. Sînt la nivelul la care pot circula în toată lumea. Există la cineaștii de la Studioul „Alexandru Sahia" o vădită înclinație spre poem. Și în **Vezi, rîndunelele se duc** de Constantin Budișteanu, și în **Liniorii** de Dumitru Done, în **Navigatorii** lui Moscu și în **Stuful** lui Mesaroș. Mă nedumerește faptul că juriul nu s-a oprit asupra unui film ca **Navigatori care dispar**. De asemenea, dacă aceasta poate fi o compensație, aș vrea să-i spun regizorului filmului **Stuful** că pelicula sa se înscrie printre cele mai frumoase realizări de acest gen pe care le-am văzut și că am fost impresionat de reportajul său cinematografic ca de un cîntec al ghețurilor, al Dunării, coborît parcă dintr-o baladă nordică. Filmul mi-a dovedit că Titus Mesaroș e unul din documentariștii noștri cei mai serioși, cu o gîndire cinematografică originală și totodată un îndrăgostit de miracolul iernilor românești. În ceea ce privește filmul **Cazul D**, mă raliez întrutotul colegilor mei de la critică. Consider că premiul atribuit de critică și de revista CINEMA răsplătește niște eforturi intense și găsesc că investigația lui Mihai Stoian și Alexandru Boiangiu, chiar dacă pare uneori violentă, se situează între normele acceptate de conduită morală și estetică. Reporterii dezvăluie un univers uman divers și profund, o anumită neliniște febrilă. E multă, foarte multă proză modernă în acest film al lui Boiangiu.

O observație în privința documentarelor, în general: latura poetică întunecă de multe ori aspectele mai dure ale vieții, în sensul că dramatismul cotidian, diversitatea și culoarea vie a mediilor descrise apar estompate. Cu atît mai prețioasă și mai demnă de promovat mi se pare investigarea realistă, tonifiantă, a vieții celor mai diverse categorii sociale. Pentru viitor, cred că s-ar impune de asemenea o selectare mai riguroasă a peliculelor Studioului „Sahia", pentru ca să nu mai avem impresia — de altfel falsă — că se prezintă la festival tot ce produce studioul. Am văzut adică și filme de umplutură, de care ne putem prea bine dispensa, mai ales atunci cînd ele dublau, și dublau stîngaci, alte filme din festival — cum a fost filmul **Copiii, iar copiii**, o peliculă slabă și melodramatică, care își poate găsi utilitatea sa didactică pe ecrane, dar nu la o competiție artistică de nivel național.

Fănuș NEAGU

Premiul pentru scenariu (împreună cu Nicolae Velea)

- **filme de valoare sensibil egală**
- **o tradiție căreia nu-i dorim să se statornicească**
- **vădita înclinație spre poem**
- **... și hipertrofierea poeziei**

— N-am participat la edițiile precedente ale festivalului de la Mamaia, dar cunosc filmele care s-au prezentat și socot că festivalul din acest an a fost mult mai serios. Competiția a fost mai strînsă, cu filme de valoare sensibil egală. Mi-au plăcut, din filmele concurente, **Procesul alb** și **Haiducii**, prezente în palmares. **Procesul alb**, realizat de Iulian Mihu după scenariul lui Eugen Barbu, reușește să fie ceea ce indică genericul — un cine-roman cu suflu epopeic. După părerea mea, printre modalitățile literaturii și filmului modern se înscrie firesc și proza aceasta literară sau cinematografică de întindere, galopantă, pitorească și cu un specific național pronunțat. **Haiducii**, de Dinu Cocea, după un scenariu de Eugen Barbu, George Mihail și Mihai Opriș, reconstituie pasionant o perioadă puțin explorată din istoria poporului român și o face cu talent, cu pricepere și dragoste. E mult mai bun decît multe din superproducțiile care invadează piața mondială.

Regret că regizorul filmului **Vremea zăpezilor**, Gheorghe Naghi, n-a primit o distincție care să releve autenticitatea peliculei pe care el a realizat-o și preocuparea sa pentru tematica de actualitate. Regret de asemenea absența din festival a unui număr mai mare de filme de actualitate.

— **Această absență riscă să intre și ea în tradiție...**

— Iată atunci o tradiție căreia nu i-am dori să se statornicească. Vreau să spun că nu sînt de acord cu distanța și tonul cu care sînt tratate uneori filmele de actualitate, fiindcă această atitudine implică o doză de snobism. În ordinea unui schimb de opinii colegial, aș ține să remarc predispoziția uneori exclusivă a unor regizori, supuși tuturor influențelor neomogene, pentru formele de expresie care intră repede în desuetudine, dacă nu se nasc firesc din efortul de cercetare și oglindire veridică a temei abordate. Mă refer în special la un film ca **Duminică la ora 6** realizat de un regizor talentat, Lucian Pintilie...

— **Care își merită locul în palmares.**

— Fără îndoială, dar a cărui sete de nou aș vedea-o potolită în filmele viitoare printr-o aplicare mai directă asupra temelor alese, prin eliminarea influențelor ne-

Paula POPESCU – DOREANU

Premiul pentru cel mai bun film de știință popularizată

- **o competiție extrem de utilă, o inițiativă excelentă**
- **cazurile limită și viața obișnuită**
- **varietățile documentarului științific**
- **două premii noi**

— **Despre festival, în ansamblu.**

— Este o competiție extrem de interesantă și utilă, oferindu-ne o imagine de sinteză asupra unui an de trudă în toate sectoarele de creație.

— **Se pare că rolul acestei confruntări anuale e deosebit de evident în domeniul documentarului.**

— Într-adevăr, încă de la primul Festival național al filmului de la Mamaia s-a vorbit despre calitatea scurt metrajelor, s-au făcut și observații critice și cred că roadele se văd. În acest an, mai mult decît în anii precedenți, selecția studioului „Alexandru Sahia" e variată ca tematică și limbaj, mărturisind o prezență vie în actua-

MAMAIA '66

litate — de la filmele anchetă sau științifice la cele etnografice sau de artă. Aș începe cu filmul **Cazul D** — care este un emoționant document de viață și totodată o peliculă valoroasă și ca formă de expresie. Vreau să spun că, în ciuda aparențelor, acest film este plin de tact, atent la nuanțări, evitînd să dea verdicte unilaterale și tocmai de aceea convingător. Boiangiu a demonstrat că se pot face filme bune, semnificative, pornind de la întîmplări și cazuri comune, filmînd direct, fără nimic înscenat și organizînd apoi materialul într-un mod judicios, pentru ca întregul să exprime atitudinea selectivă și opinia clară dar plină de înțelegere a autorului. De unde și mirarea mea sinceră în ceea ce privește locul acestui film în palmares. Cu siguranță că la nelămurirea mea există răspunsuri precise și poate și convingătoare, dar cum nu le cunosc, eu continui să mă mir. Cu atît mai mult cu cît mi se pare că un asemenea film nu trebuie să rămînă o simplă demonstrație fără urmări, ci e firesc să constituie un început care să fie dezvoltat și împlinit în alte pelicule.

— Deocamdată, filmele noastre anchetă se opresc la cazurile limită, la excepții: Copii fără părinți, părinți fără copii....

— Ar fi, evident, multe alte teme de tratat.

— Viața obișnuită, de pildă viața orașelor, în continuă prefacere — cu contraste încă, dar care nu pot fi evitate decît cu riscul uniformității și al falsului.

— Pe mine, personal, mă emoționează tot ceea ce ține de obiceiuri și îndeletniciri care își trăiesc ultimele clipe de viață.

— Sau trec și se continuă în alte obiceiuri, cum se întîmplă cu plutașii de pe Bistrița în Navigatori care dispar.

— A fost și acest film o prezență demnă de semnalat în festival, ca și **Stuful**, ca să nu mai vorbim de tipicul film experimental al lui Szekler și Olasz — **Simfonie în alb.**

— Să vorbim despre O vînătoare neobișnuită. **E el un film de știință popularizată?**

— Eu cred că da. Deși aș propune în locul categoriilor „film științific" și „film de știință popularizată" un termen mai exact și mai cuprinzător: documentarul științific. Mi se pare firesc ca acest gen să se ocupe atît de electronică și de chimie, cît și de biologie sau etnografie. În festival, a fost prezentat de pildă filmul **Plante acvatice**, lucrat de Dona Barta cu multă acuratețe, cu grijă și simț al dozării, regizoarea aducînd ca de obicei o serie de elemente inedite în prezentarea temei. În ceea ce mă privește, sînt preocupată de elementele de etnografie, de elementele culturii materiale și spirituale care-și au începutul foarte de mult, în preistorie, dar care persistă și azi, cu o anumită vitalitate. Pentru filmul **O vînătoare neobișnuită**, în care e vorba despre obiceiul străvechi al căutării stupilor de albine sălbatice în pădure, aș fi putut să pornesc de la picturile rupestre de la Altamira. Aceasta însă ar fi dat filmului un aspect didactic și mi-am spus că există suficiente cărți și materiale de specialitate care ilustrează istoria și evoluția acestei îndeletniciri. Am preferat atunci să atrag atenția asupra unor elemente de viață tradiționale încă existente. Și ca modalitate a limbajului cinematografic, această cale mi s-a părut mai indicată.

— Propuneri pentru edițiile viitoare ale festivalului.

— Un premiu al imaginii pentru filmul documentar. În afara splendidei demonstrații a lui Tiberiu Olasz în **Simfonie în alb**, mai concurau la acest premiu un număr mare de operatori ai studioului „Sahia" care meritau cu prisosință să-și vadă munca evidențiată. Și de asemenea — un premiu al filmului de artă. Filmele **Universuri picturale** de Nina Behar și **Carnet de schițe (Steriade)** de Silvia Armașu reușesc să surprindă personalitatea unor creatori de seamă ai artei românești, să o analizeze cu mijloacele atît de elocvente ale ecranului, să o facă mai larg înțeleasă. În general, Festivalul de la Mamaia este prețuit de toate categoriile de cineaști, ca un imbold în îmbunătățirea calitativă și în împlinirea creației lor.

Victor ILIU președinte al juriului

- **cîteva note inedite**
- **un palmares mai economic**
- **este necesar un Forum al festivalului**

— Ce credeți că ar trebui întreprins pentru a spori rolul stimulator al Festivalului național?

— Premiile, așa cum sînt ele repartizate și definitive, nu sînt multe, mai ales avînd în vedere creșterea producției din an în an, așa cum prevede planul de dezvoltare a cinematografiei noastre în cincinal. Totuși, pentru a mări valoarea și eficiența stimulatoare a premiilor, e de avut în vedere posibilitatea de a nu le acorda de fiecare dată pe toate și de a fi mai zgîrciți în introducerea distincțiilor suplimentare. Anul trecut, de pildă, nu s-a acordat Premiul pentru scenariu...

— În schimb, anul acesta au apărut mai multe premii și mențiuni noi peste lista inițială, completată integral și în multe locuri cu cîte două nume la un premiu.

— Asta poate și fiindcă acest festival a adus, contrar anumitor păreri, și cîteva note inedite cum ar fi debutul a doi regizori: Lucian Pintilie și Dinu Cocea. Un stil personal cu totul diferit în peisajul cinematografiei noastre, în **Duminică la ora 6**, și un film bazat pe eposul popular care deschide seria unor producții de mare succes: **Haiducii.**

— Distincțiile acordate documentarelor au stîrnit vii obiecții.

— Juriul a ținut seama de reacția publicului și, potrivit rezultatului votului, a evidențiat o serie de documentare care se ocupă de zone tematice ingrate, mai puțin spectaculoase, mai dificil de abordat: **Vezi, rîndunelele se duc, Ceramica de Oboga, O vînătoare neobișnuită.** Fiecare din ele mărturisește o cercetare atentă a temei și exprimarea ei cu mijloace adecvate și elocvente. În acest mod, cred că a fost încurajată o dată în plus varietatea tematică și de gen a documentarelor, inclusiv preocupările pentru teme aparent modeste dar care se dovedesc foarte semnificative și stîrnesc un larg ecou printre spectatori.

— Ce credeți că s-ar putea întreprinde pentru a întări caracterul de lucru al festivalului?

— Ar trebui create condiții care să favorizeze discuțiile critice între creatori, pe marginea filmelor din competiție — eventual cu participarea publicului.

— Poate ar trebui ca în afara conferințelor de presă sau chiar în cadrul lor să să creieze și un alt gen de întîlniri ale creatorilor cu critica, cu publicul, la care eventual să asiste și juriul și în care criticii în primul rînd să se pronunțe asupra locului pe care filmele prezentate în ajun l-ar putea ocupa în viitorul palmares.

— Ideea unui astfel de Forum trebuie avută în vedere. De asemenea, mijloacele publicitare — panourile, fotografiile etc. — ar trebui folosite în așa fel încît ele să înfățișeze sugestiv, în incintele în care se desfășoară festivalul, întregul efort al cinematografiei românești din anul respectiv — filmele care se află în producție, cele care s-au realizat și nu sînt în competiție și așa mai departe.

Rubrică realizată de Val. S. DELEANU

EPILOG LA DISCUȚII

Festivalul de la Mamaia este, firește, o sărbătoare a cinematografiei, dar nu este numai o sărbătoare. Festivitatea, ca și marea, luna, stelele și nisipul sînt numai cadrul îmbietor în care se examinează rezultatele unei perioade de muncă. Această „trecere în revistă" este necesară pentru că ne dă posibilitatea să depășim stadiul *impresiilor* și al analizelor fragmentare. Ea va deveni nu numai necesară, ci și eficientă, dacă această analiză se va încheia cu concluzii cît mai precise, mai realiste și mai concrete.

Deși festivalul din anul acesta de la Mamaia n-a mai înscris în palmaresul său o producție de o valoare cu totul deosebită — cum s-a întîmplat anul trecut cu *Pădurea spînzuraților*, el a dovedit că media artistică a filmului românesc a crescut. Două din cele șapte filme de lung metraj din concurs *(Răscoala* și *Duminică la ora 6)* primiseră încă înaintea Mamaiei distincții importante la festivaluri de primă importanță, ca cel de la Cannes și Mar del Plata. Este de presupus că și unele din cele care nu apucaseră încă să intre în circuitul internațional vor căpăta alte recunoașteri. Festivalul de la Mamaia a arătat că regizorii noștri străbat acum calea unei maturizări, uneori poate prea senine, prea lipsite de zbucium artistic, dar al unei maturizări incontestabile, mai ales din punctul de vedere al stăpînirii *meseriei* de regizor. Este interesantă evoluția operatorilor noștri (și poate că „imaginea" este azi unul din sectoarele cele mai efervescente și uneori mai novatoare ale filmului nostru). S-au văzut progrese importante în lucru cu actorii, în desteatralizarea prezenței lor pe pînză. Există, în aproape toate domeniile filmului românesc o reală sete de autenticitate: dialogurile au devenit mai firești, a devenit mai firească mișcarea interpreților în spațiu și mișcările lor sufletești.

Deocamdată însă, această sete de autenticitate și foame de firesc se manifestă însă mai mult în *tratarea* subiectelor, decît în *alegerea* lor. Anul acesta, ca și anul trecut, Mamaia a scos în evidență slăbiciunea cinematografiei noastre — după părerea noastră — cea mai importantă slăbiciune, asupra căreia nu putem considera ori de cîte ori am relua discuția că am vorbit suficient: puținătatea filmelor noastre de actualitate. Deocamdată nu ne referim la treapta de realizare, ci pur și simplu la numărul filmelor de actualitate. Anul acesta la Mamaia a fost prezentat un singur film inspirat din realitatea acestor zile: *Vremea zăpezilor*. Un film din șapte. Din oricare punct de vedere am discuta acest raport, el este deficitar.

O altă latură discutabilă a festivalului de anul acesta a fost, după părerea noastră, generozitatea prea abundentă cu care s-au acordat distincțiile. O severitate plină de exigență poate că ar fi avut un efect mai stimulatoriu, iar absența unor premii poate că ar fi atras mai bine atenția asupra ceea ce ne preocupă. Un asemenea palmares nu ar fi făcut decît să întărească climatul de care filmul nostru are nevoie, adică un climat de exigență colegială, de franchețe plină de bună credință, și de discuții critice care au la bază un sentiment de solidaritate al creatorilor în efortul creării unei cinematografii naționale de mare prestigiu înăuntru și în afara granițelor.

Anul acesta, ca și anul trecut, Mamaia a întărit convingerea că scurt metrajul reprezintă azi în cinematografia noastră o zonă fertilă și fertilizantă din care nu lipsesc nici inițiativele novatoare, nici pasiunea de a pune în dezbatere probleme majore ale moralei și existenței omului contemporan și nici subtilitate și sensibilitate artistică. Palmaresul filmului de scurt metraj nu a fost după părerea noastră deplin concludent și în unele din punctele sale (în primul rînd la Marele premiu) juriul nu a avut, după părerea noastră, o opinie destul de curajoasă capabilă să stimuleze *noul* care își croiește drum, nu fără anumite dificultăți, nu în afara oricărei polemici cu ceea ce a intrat în convenientă.

Faptul că un film cum este *Cazul D*, un film care militează convingător pentru o morală de tip nou — a ieșit din vederile juriului ni se pare o scăpare gravă, nu atît din punctul de vedere al dreptății sau nedreptății care se pot face unui film, cît al răspunderii noastre față de tendințele pe care trebuie să le susținem, față de temele actualității și în general față de un anumit tip de film socialmente combativ și antiestetizant.

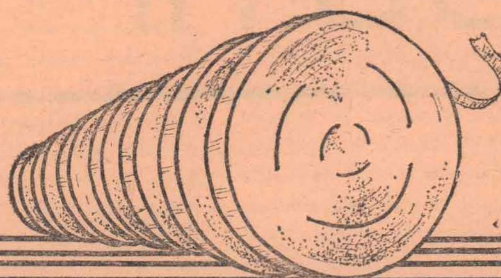
De asemenea interesul participanților nu ar avea decît de cîștigat dacă la viitoarele competiții s-ar organiza paralel cu ședințele obișnuite ale festivalului cîteva retrospective ale filmului românesc (grupate fie cronologic, fie în jurul unui profil regizoral). Dacă aceste retrospective ar fi însoțite de simpozioane, mese rotunde, conferințe sau pur și simplu întîlniri cu diferiți creatori. Dacă paralel cu festivalul ar funcționa *o piață a filmului* la care să fie invitați distribuitorii străini interesați să cumpere filmele noastre.

În spiritul aceleiași exigențe stimulatorii ni se pare și nouă că organizarea festivalului din doi în doi ani ar contribui la o selectare mai riguroasă a valorilor din cinematografia noastră și nu ar face decît să întărească prestigiul național și internațional al festivalului filmului românesc.

Ecaterina OPROIU



PRIMUL FESTIVAL INTERNAŢIONAL AL FILMULUI DE ANIMAŢIE — MAMAIA '66



Peste o sută de filme reprezentînd un lung şir de ţări participante, întîlnirea creatorilor de pe aproape toate meridianele lumii, confruntarea tendinţelor celor mai diverse şi, ca urmare, realizarea unei imagini de ansamblu asupra filmului de animaţie în lume la ceasul de faţă — iată ce a însemnat într-o exprimare de un laconism telegrafic — Primul festival internaţional al filmului de animaţie de la Mamaia, ţinut în iunie 1966.

Prezenţi pe ecran cu cîteva pelicule care s-au bucurat de înalte preţuiri, realizatorii noştri de pe tărîmul animaţiei au fost de asemenea reprezentaţi cu cinste, prin persoana atît de cunoscutului creator şi cineast Ion Popescu Gopo, în juriul acestei întîlniri.

Pentru o primă abordare a atît de multiplelor aspecte ale acestui festival, ne-am adresat deci lui Gopo ale cărui constatări şi aprecieri le publicăm mai jos.

Atît timp cît se va vorbi despre filmul de animaţie românesc, festivalul, Primul festival de animaţie internaţional Mamaia 1966 va fi socotit ca o etapă importantă în cinematografia noastră.

Acest festival geamăn cu cel care se desfăşoară în anii fără soţ în Franţa, la Annecy, a reuşit de la prima sa manifestare să strîngă aprecieri unanime şi să se situeze cu cinste alături de celelalte festivaluri internaţionale cu experienţă veche.

Numărul mare de ţări participante şi numărul mare de personalităţi importante ale lumii filmului de animaţie, a subliniat importanţa festivalului prin prezenţa lor. Au venit producători şi realizatori din cele mai depărtate colţuri ale lumii, de la Tokio şi pînă dincolo de New York, din Los Angeles, au adus cu ei filme, creatori cu experienţă din studiouri cu tradiţie ca Zagreb, Praga, Moscova, Londra, după cum am avut prilejul să vizionăm o peliculă cu desenul tremurat de emoţia primei realiăzri, primul film de animaţie din Vietnam. În acelaşi timp, consiliul de administraţie al *Asociaţiei Internaţionale a Filmului de Animaţie* a fost oaspetele festivalului, ţinîndu-şi şedinţele de lucru consacrate problemelor filmului de animaţie pe plan mondial.

În ansamblu se poate face afirmaţia că Primul festival internaţional al Animaţiei ţinut la Mamaia a fost întîlnire festivă cu caracter profesional, vizionîndu-se o seamă de pelicule interesante ce au arătat stadiul actual al dezvoltării filmului de animaţie în lume. Juriul — în care au fost prezente personalităţi reprezentative ale acestei arte — a putut aprecia marele număr de filme de calitate, încununînd pe cele mai bune cu Pelicanul de Aur:

Zidul, realizat de A. Zaninovic (Iugoslavia)

Melcii, realizat de R. Laloux (Franţa)

Prinţesele nu pot fi recunoscute, realizat de B. Pojar (Cehoslovacia)

Vacanţa lui Bonifaciu, realizat de F. Hitruk (U.R.S.S.)

Cîntecul unui nebun. realizat de C. Bell (S.U.A.)

Este de remarcat faptul că pentru întîia oară juriul a găsit cu cale că ar fi bine să se atribuie premii nu numai filmelor, ci şi unor activităţi specifice din cadrul filmului de acest gen ca animaţia de pildă, muzica, grafica etc.

★

M-aş încumeta să spun că, în ansamblu, filmele animate prezentate în Festivalul de la Mamaia'66 au avut un caracter optimist. Mă întrebam înainte de festival, ca fost membru al juriului de la anteriorul festival de animaţie ce a avut loc la Annecy, în 1965, dacă preocupările realizatorilor se vor dezvolta abordînd teme grave-dramatice, aşa cum o demonstrează atunci filme ca *Mina*, *Litera A*, *Domnişoara şi violoncelistul*.

La acest festival se ivise o formulă preferată în construcţia scenariilor, subiectelor cu circuit închis adăugîndu-li-se un nou circuit închis. Exemplul cel mai elocvent îl constituia filmul lui Bronicic, *Litera A*: un personaj găseşte în camera sa o uriaşă literă A. Toate eforturile lui pentru a scăpa de această literă sînt zadarnice, litera ia proporţii, îl înăbuşă. Şi totuşi într-o zi reuşeşte să o dea afară din cameră. Bucuros se aşază în fotoliu şi dă peste o literă B, şi povestea e reluată de la capăt. Dincolo de parabola cu literele, filmul acesta este un protest împotriva reînvierii fascismului.

Construcţia cu circuit închis reluată cu variante a fost îmbrăţişată de mulţi realizatori, fiind considerată o noutate în lumea filmului de

animaţie, ea inspirînd un mare număr de filme.

La festivalul de la Mamaia am văzut de pildă *Melcii* lui Laloux, nişte melci care consumă morcovi hrăniţi cu lacrimi, devenind un fel de rinoceri care terorizează lumea. Dar pînă la urmă melcii mor, se usucă, iar viaţa pare că îşi reia cursul normal, cînd deodată apar (vezi Litera B) nişte iepuri uriaşi care vor lua toată povestea de la început.

ALTE VARIAŢII PE TEMA CIRCUITULUI

Dintre numeroasele pelicule prezentate de „Animafilm", *Balena* (realizator C. Musteţea) foloseşte această modalitate: pentru a scăpa de o balenă care îl terorizează, un om aruncă în gura-i lacomă tot ce are. Balena dispare pentru ca de îndată să-şi facă apariţia o altă balenă, albastră, care să reia povestea de la început.

Păstrarea unei construcţii schematice se întîlneşte şi în filmul *Eu* de Nell Cobar, unde după ce egoismul unui băieţaş este pînă la urmă spulberat, un căţeluş ia povestea de la început, ca şi în filmul *Paralele* de L. Ghigorţ unde notele rotunde devin pătrate, pentru ca apoi povestea să reînceapă cu note triunghiulare.

Filme realizate în această modalitate au prezentat mai multe ţări. Am ţinut însă să punctez fenomenul la realizatorii noştri şi să spun că ei n-au îmbogăţit schema, mulţumindu-se doar s-o repete (ca să nu spun s-o reproducă). Într-o concepţie nouă a folosit însă această modalitate iugoslavul Zaninovic, cu filmul său *Zidul*. Zaninovic combină o altă schemă, foarte uzată, din desenul animat: *gaguri în lanţ cu finalitate inversă* cu *schema circuitului închis cu variantă*. Un personaj ajunge la un zid şi neputînd merge mai departe se aşază pe o piatră şi aşteaptă. Un alt personaj, ajungînd la un zid face tot ce-i stă în putinţă spre a trece dincolo (gaguri în lanţ), iar ultima lui strădanie este să spargă zidul cu capul şi, evident, moare. Primul personaj — care asistase la toate eforturile — trece prin spărtura făcută de celălalt. (Gagul se întoarce: folosirea strădaniei altuia.) Dar noutatea filmului constă în apariţia unui nou zid (vezi Litera B) în calea profitorului. Această variantă combinată caută să extragă o concluzie comico-optimistă din mica dramă ce se petrecuse.

S-ar putea oare emite opinia că ceea ce îngrijora dramaturgic anul trecut pe realizatori să fi căpătat anul acesta o nuanţă optimistă?

Eu cred că da. Cele mai multe dintre filmele vizionate sînt, în această privinţă, o dovadă. Confirmarea o vom putea avea, eventual, anul viitor, la Festivalul de la Annecy, cînd ne vom da seama că optimismul semnalat în acest an se va fi statornicit.

GRAFICA

Dacă aceasta ar fi *noul-esenţial* ce poate fi observat în ceea ce priveşte *subiectul şi construcţia scenariului în filmele desenate* (problema subiectului şi scenariului nefiind de loc epuizată ci pot spune doar amintită), pe planul graficei puţine noutăţi au putut fi semnalate. Ţin să mărturisesc de la bun început bucuria că filmul lui Bălaşa, *Picătura*, a fost apreciat şi i s-a decernat un premiu. Sabin Bălaşa foloseşte o tehnică veche a animaţiei sub aparat (adică pictura continuă în timpul filmării), realizînd cadre interesante (de reţinut mai ales secvenţa deschiderii pumnului) care se dovedesc superioare colegului său maghiar (filmul *Două portrete* — realizat în aceeaşi tehnică).

Grafica animaţiei s-a păstrat aceeaşi de aproape zece ani, aceleaşi capete-corp cu picioare, aceleaşi nasuri imense, cu ochi de calcan (amîndoi pe aceeaşi parte a obrazului). *Drapelul* (Cehoslovacia) un desen rigid, aproape cartonaşe — *Piciorul nebun* (Iugoslavia) — grupuri de personaje conturate ad-hoc cu o linie groasă. Desenul direct pe peliculă, *Cîntecul unui nebun* (S.U.A.), n-a adus nici o noutate. Cartonaşele lui Olimp Vărăşteanu din *Nasturele* îşi pierd calitatea şi specificul confundîndu-se cu desenul animat. Noutăţile ne-au venit de la filmul *Contre-Pied* (Franţa), un desen haşurat. De asemenea foarte interesant animată foarfeca şi hîrtiile lui Topuzonov (Bulgaria). Iar B. Pojar, autorul păpuşilor secţionate (un fel de cartoane decupate în volum) rămîne un as al animaţiei acestui gen, situîndu-se cu filmul său *Prinţesele nu pot fi recunoscute* alături de Trnka. Din păcate, Bob Călinescu nu s-a depăşit pe sine-însuşi cu *Antagonisme*, iar *Basmul* lui Mocanu folosind tehnica picturii pe sticlă, n-a ştiut s-o anime, s-o transforme în film.

COLOANA SONORĂ

În sunet nici o noutate tehnică, aceleaşi metode, aceleaşi surse sonore. A plăcut foarte mult *Porcul muzical* (Iugoslavia), dar nu aducea nici o noutate pentru cei care văzuseră *Balena cîntăreaţă* a lui Disney. Bine animat, cu un sincron elegant, *Quartet* (Polonia). *Fereastra* lui B. Stepanţev bine susţinută muzical se transformă într-un frumos film liric.

★

La hotelul „Perla" a avut loc o conferinţă de presă la care au răspuns întrebărilor ziariştilor mai mulţi realizatori de filme. Discuţiile s-au axat pe două probleme principale: exploatarea — difuzarea filmului de animaţie şi problema filmelor animate care au devenit prea lungi...

FILME PILULĂ, TABLETE, FLASH...

În ceea ce priveşte difuzarea şi schimbul de filme, ASIFA — Asociaţia Internaţională a Filmului de Animaţie — face eforturi pentru a rezolva această problemă — cît despre filmele lungi, fiind dintre cei care au semnalat lungimea lor (nu în ce priveşte durata-metri sau minute, ci în economia de mijloace folosite pentru a exprima o idee care se înţelege din primele clipe după care spectatorul asistă la o concluzie ştiută dinainte care durează prea mult), am prezentat un nou gen de filme — pe care eu le numeam: *pilule*, sovieticii: *tablete*, englezii: *flash*. Aceste filme, prezentate deci pentru prima oară la Festivalul de la Mamaia, cred că vor putea propune principii noi, vor stimula cercetări în domeniul subiectului, al construcţiei scenariilor şi al plasticei. Dar, rămîne de văzut... Sper că la Annecy vom avea prilejul să vizionăm multe filme pilule.

★

Şi-acum un cuvînt de închidere: regret că aceste rînduri nu reuşesc să cuprindă mai multe probleme estetice-tehnice - profesionale care s-ar dori dezbătute. Regret şi mai mult laconismul şi descrierea peisajului festivalier aşa cum l-au făcut cronicarii, de la care creatorii de filme animate ar fi dorit să audă mai multe. Poate că studioul „Animafilm" ar trebui să invite la o discuţie mai largă pe cei ce ar putea fi utili cu observaţiile lor la înmănuchierea unor concluzii de pe urma festivalului, şi poate că s-ar putea pregăti de pe acum filmul care în '67 să cucerească Marele Premiu de la Annecy. (Mă gîndesc binenţeles şi la filmul meu — al cincilea în seria cu omuleţul.)

Ion POPESCU GOPO

CONTRACRONICĂ

DESPRE CITATE, FILME CU EPISOADE ȘI UN SINGUR FANFAN

Într-o însorită zi de Miercuri, cam pe la amiază, am intrat să beau o cafea în luminosul bar „Tic-tac" de pe bulevard. Aveam în față — peste drum — trei cinematografe: Capitol — *Fanfan la Tulipe*, Festival — *Fiii Marii Ursoaice*, Lumina — *De la 7 la 12*... Vroiam arzător să văd un film. Lîngă mine, două doamne în vîrstă, ieșite la un aperitiv, refuzau indignate o saramură de pește, chelnerul era fără glas. La masa de alături, o fată se pieptăna ca Anna Karina, privindu-se în paharul de coniac al partenerului. Văzusem *Fanfan* de 4 ori, am hotărît: azi, nu. Doamnele s-au ridicat și au plecat. Partenerul fetei — suflecîndu-și mînecile — o anunță că a vîndut biletele cu suprapreț. Nu putea fi vorba decît de biletele la *Marea Ursoaică*. O mulțime de 104 tineri bloca trotuarul, în fața cinematografului. Un sentiment de duioșie m-a cuprins pentru Lumina, pentru sala de alături, unde — oricine putea vedea, chiar chelnerul siderat — nu se îngrămădea nimeni. Din vastele-mi cunoștințe cinefile, știam că *De la 7 la 12* e un film în trei episoade diferite lucrate de trei regizori diferiți, cu copii, perechi de copii. În aceeași clipă, melodramaticul sentiment de duioșie se dublă cu un alt sentiment, la drept vorbind odios: dorința de a mă amuza. Da, da, era limpede: vroiam să mă amuz, să mă joc. De ce? Iată de ce. Cu cîteva zile înainte, o notă anonimo-distrugătoare dintr-un cotidian îmi atrăgea tovărășește atenția că sînt un diletant inveterat, aducînd ca argument numărul prea mare de citate și nume proprii din ultimele mele contracronici. Se făcea o listă lungă — într-o contabilitate Pristanda, numărîndu-se de cîte două ori persoanele, ca steagurile de la primărie — o listă indignată de fiecare cuvînt scris cu literă mare, autorul avea idiosincrazie la cultură suspectînd-o de „strălucire" și părea, la urma urmei, un personaj foarte nostim, un personaj care cînd te aude că-i spui că pe lumea asta a mai trăit și un Eminescu, se uită urît la tine și-ți scapă printre dinți: „mă, deșteptule!..., Știindu-mă impostor în ale grosolăniei, plictisit de polemici, convins că stocul de indignări nu trebuie consumat pe orice — am rîs și iată că din acel rîs a rămas un surîs care mă ajunsese din urmă aici la „Tic-tac". „Ce-ar fi să văd filme făcute nu de un regizor, ci de doi sau chiar trei, nu de un scenarist, ci de mai mulți, sporind numărul de nume proprii pe centimentru pătrat? Vom rîde și eu și amicul anonim, îi fac un bine, îi stimulez cît de cît simțul humorului"... Purtat de acest odios sentiment superficial, am intrat la *De la 7 la 12*. Aici, în sală, problemele au devenit mult mai serioase...

★

În primul rînd în sală, eram — numărați — 14 spectatori, dintre care 2 (o doamnă fină și un bărbat solid, în cămașă albă) veniseră cu cîte două fetițe... Nu știu dacă cunoașteți tristețea unei săli de cinema cu 14 spectatori adulți și 4 copii. E o tristețe care te face să uiți de polemici, vanități, cafele negre și centimetri patrați. E o tristețe cu kilogramul. Cum poate un film să strîngă ziua-n amiaza mare doar 14 perechi de priviri mature? La ce dracu s-a mai inventat cinematograful? De ce ne-a mai complicat viața Eisenstein? Cine n-a avut ce face și a adus pe lume aparatul de filmat? La asemenea întrebări patetice, fundamentale — îndreptățite numai și numai de marea tristețe a unei săli goale — cei trei regizori ai filmului în trei episoade *De la 7 la 12* nu mi-au dat nici un răspuns, deși — după credința mea — ar fi trebuit și pe ei să-i agite aceste probleme. Cu excepția unui episod — cel final, adică după aproape o oră de proiecție — scenele acestea care se petreceau în culori și-n lumea copiilor, nu puteau fi numite nici măcar „copilării". Nu puteau fi numite nici cum. Iar eu încetasem să mă mai gîndesc la cei 14 adulți, înspăimîntat de soarta celor 4 fetițe din sală. Pentru că tot ce era mai fals, mai stupid, mai îngrozitor pe ecran erau copiii — actori, cabotini, „drăguți" cu premeditare, „comici" cu premeditare, stereotipi în mișcări, fără nici o vrajă, fără nici un haz — în cele din urmă insuportabili, cum numai copiii-actori pot fi pe ecran. Afirm fără nici o milă: nici un actor adult prost, oricît de prost, nu poate atinge gradul de stupiditate al copilului-actor netalentat. În primul episod se trecea însă pe lîngă o idee care ar fi putut da ceva: două bande de fetițe și băieți se urăsc, cică, de moarte. La un moment dat, ei află că una din bătăile lor va fi filmată de un coleg al lor, pasionat cineamator. Flatați, ei „turnează" într-o pădure, între ruine, bătaia, ca „operatorul" să-i poată „filma". Ar fi putut să apară o scenă de mare cruzime infantilă, o cruzime cum numai ei o au cînd e vorba să se dea în spectacol, absurdă prin lipsa mobilului, fascinantă prin gratuitate, gravă prin ceea ce spunea despre om — n-a ieșit nimic. Al doilea episod nu mi-aș ierta o viață întreagă dacă vi l-aș povesti. Știu numai că unei mame care-și „teroriza" fiul și soțul, îi cădea în cap abajurul lămpii din sufragerie. Al treilea episod avea o ploaie torențială foarte frumos filmată, neașteptat de fin ritmată, — cu unele mișcări de balet în care intrau mașini, copii și manechine de magazin. Mai exista un puști de vreo trei ani — singurul valabil din tot filmul — care creia un gag bun: „tipul" își neurasteniza fratele mai mare, își specula ca un mic ipohondru, răsfățîndu-se, „natura lui bolnăvicioasă", după o expresie auzită de la mama... A numi regizorii, a ocupa cu cele trei nume cîțiva milimetri patrați, pentru a satisface regula jocului propus, ar fi o vanitate prea mare. Regizorii care chinuie copiii nu trebuie popularizați.

Această vehemență nu trebuie însă să înșele. Eram învins, am ieșit din cinema cu amorul-propriu sfîșiat — și singura-mi reacție a fost developarea gratuită a unui citat (dacă nu puteam da nume multe pe centimentru patrat, atunci să dau măcar un citat...) din jurnalul lui Flaubert, la 17 ani: „...există ceva superior rațiunii și anume, improvizația"... Mi-am improvizat deci o apărare, sfidînd rațiunea care-mi cerea să încetez „jocul" și să-mi las amorul-propriu sfîșiat. Improvizînd, deci, am deschis un ziar — chiar pe bulevard — și am citit prima știre venită în întîmpinare, o știre oarecare, „culeasă" modest cu „literă" mică, parcă ar fi recunoscut ea însăși că nu are prea mare importanță: „Un avocat new-yorkez, care a cumpărat în urmă cu 20 de ani, de la un tînăr două tablouri „aduse din Europa" a descoperit în urma unei expertize că a plătit cu 500 de dolari două opere care ar fi fost create de Albrecht Dürer. Ele au fost evaluate la 1 milion de dolari... Sînt două portrete ale lui Hans și Felicitas Tucher, datate 1499, aparținînd muzeului ducal din Weimar. Ele au dispărut la sfîrșitul ultimului război mondial..." Doamne, ce ușor am improvizat un scenariu, în plin bulevard, imediat ce știrea aceasta a scăpărat în imaginație!... Eroul ar fi fost nu avocatul pocnit de noroc, ci tînărul, tînărul inconștient, nefericit, care habar n-avea ce comoară purta asupra lui... Tînărul fraier, pocnit de nenoroc. Și fiindcă de la nenorocul crunt la melodrama cruntă nu e decît un pas, tînărul ar fi fugit într-un suflet la avocatul baftos și i-ar fi cerut înapoi, dacă nu tablourile, cel puțin 999.999 de dolari. Avocatul i-ar rîde diavolește în nas și l-ar întreba:

— Cine te-a obligat să fii imbecil, tinere?

Tînărul (retoric, ca disperarea): Pacea, domnule avocat... se sfîrșise războiul, eram amețit de fericire, vroiam să mă căsătoresc, aveam nevoie de bani, n-aveam timp de expertize... În primele zile de pace, la sfîrșitul unui război, nimănui nu-i pasă dacă un tablou e de Dürer sau de un anonim... Aș fi dat 10 Rubens pe nimic, să am un acoperiș pentru mine și nevastă-mea... Giacometti merge mai departe și spune că într-un incendiu n-ar ezita să salveze o pisică în locul unui Rembrandt... Era pace, domnule avocat, îmi pierdusem mințile, nu știam ce dețin...

Improvizînd astfel, pașii mei s-au îndreptat spre Capitol și am cumpărat pentru a cincea oară bilet la *Fanfan la Tulipe*.

★

Repede, m-am simțit mai bine. M-am înzdrăvenit de la primele încrucișări de spadă. Mi-am oblojit amorul propriu cu pomadă Gérard Philipe. Mai avea ceva „dulce" — la ora aceea — în joc, în fizionomie, în bărbăția sa și mărturisesc că multă vreme această „dulceață", acest *charme* mi-au fost suspecte, ca ori de cîte ori vrei să judeci ca un „bărbat lucid", ca un cinefil rece. Cu vremea — și vremea înseamnă nu ordine cronologică, ci *Mănăstirea din Parma*, *Frumoasele nopții*, *Frumusețea diavolului*, *Marile manevre* — lăsînd, la rîndul meu, ca viața să-mi dicteze impresiile și nu „luciditățile" (cuvînt mai elegant pentru urîtul termen „prejudecată"), sacrificînd din „competența" pentru un amatorism informat, — m-am supus acestui farmec, l-am înțeles. Nu era în el decît o dulceață reală a vieții, de care nu trebuie să ne temem. Era un adolescent care nu vroia să moară, deși simțea ce-l așteaptă. Era frumos pentru că-i plăcea viața pînă la durerile ei. A, nu era un dostoievskian (în *Idiotul* — rol de tinerețe — era foarte departe de rol), dar ceva aspru, ceva important înțelesese și toată inteligența care-i fermeca fața lucra astfel ca să nu ne sperie cu adevărurile la care ajunsese. Nu era comic, ci ironic și cîndva ar fi înțeles limitele tragice ale ironiei și s-ar fi decis să ne destăinuie pînă la capăt, fără ocoluri și mască, ce dureri purta. Dar pînă atunci — ca în *Fanfan* — se juca, duela, fanfarona, rîdea, feintînd loviturile destinului, convins că are noroc și stea. N-a avut nici un noroc — și pe măsură ce filmul se apropia de sfîrșitul tot mai fericit, îmi dădeam seama că rolul tînărului care vinde cu 500 de dolari două tablouri de Dürer i l-aș fi încredințat lui. Avea în el această dimensiune superbă a inconștienței pe care marii norocoși o bagatelizează numind-o terestru: „fraiereală"... Dar cum ar fi jucat Gérard primele zile de pace pe pămînt, cînd din cauza libertății amețitoare nu știi că deții un milion de dolari!

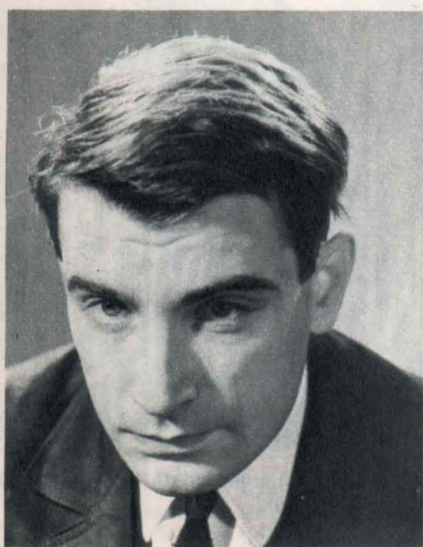
Numai că scenariul acesta nu l-aș da pe mîna lui Christian Jaque, azi. După ce am văzut a cincea oară *Fanfan la Tulipe*, cu o săptămînă înainte de *Gentlemanul din Cocody*, pot spune cu toată mîhnirea că acestui meseriaș oarecare — a cărui „meserie" inhibă prea mult judecata confraților — acestui om de afaceri al ecranului — care, să fie al dracului, încă mai știe ce înseamnă un galop într-o pădure sub lună, ca-n *Laleaua neagră* — acestui trădător al adolescenței inconștiente din *Fanfan* (sînt retoric, veți vedea imediat de ce...) i-aș încredința rolul avocatului baftos din New York, care nu vrea să dea tînărului nenorocos 999.999 de dolari (de ce i-ar da, la urma urmei?...) și cu banii din două tablouri ale lui Dürer, căzuți din cer, finanțează *Gentlemanul din Cocody*...

P.S. Acest articol numără 14 nume de persoane scrise cu literă mare (numărate cîte o dată), un citat și o știre din presa epocii noastre.

Radu COSAȘU



Urmînd exemplul colegei sale de la Paris, Brigitte Bardot, care apare într-un rol de semi-figurație în filmul lui Godard Masculin-feminin, **sau poate numai pentru că marile spirite se întîlnesc, Nadja Tiller apare și ea pentru cîteva secunde în** Pipele **în rolul unei script-girl sui generis.**



Ferenć Kardos nu este actor de film — așa cum s-ar putea presupune privind această fotografie, ci coregizorul unui film proaspăt și inteligent care s-a prezentat cu succes la Cannes în cadrul săptămînii criticii. Filmul se numește Bolile copilăriei.

cinema



Moment din filmul maghiar «Bolile copilăriei**» o investigare fină într-o zonă gingașă: zona în care lumea «celor mici» vine în contact cu lumea «celor mari». Este o investigare fină într-o zonă gingașă: zona în care lumea «celor mici» vine în contact cu lumea «celor mari».**



O seară la Tiberiada, **așa se numește filmul lui Hervé Bromberger, prezentat la piața filmului de la Cannes. Protagonista filmului este Pascale Petit, soția unui inginer francez care se plictisește într-o țară străină, nu poate «să comunice» cu soțul său, nici cu fetița sa și, la drept vorbind, nici cu tine spectator. Este o dramă într-un pahar cu sifon, dar cu sifon acidulat insistent, pentru că doamna Bovary este o intelectuală care citește cărțile lui Gênet și piesele lui Beckett și se compară cu un personaj care-l așteaptă pe Godot. În timp ce așteaptă, tentația spectatorului e să-i spună: «Doamnă dragă, șterge praful sau tricotează ceva. Ai să vezi că n-o să te mai plictisești așa de rău».**



Scenă din filmul Operația diabolică, **una dintre producțiile care au pus cel mai mult la încercare sistemul nervos al participanților la festival. În clișeul de sus, Rock Hudson în momentul final al unei operații chirurgicale care transformă un bancher de 50 de ani într-un pictor de 30 de ani.**

În clișeul de jos, fostului bancher i se pare că se va putea adapta la noua sa identitate. Lanțul violențelor începe însă de-abia acum...

Dar acest film nu trebuie povestit după ora 9 seara și în nici un caz nu trebuie povestit persoanelor care suferă de inimă.



Secvențe Cannes 1966

PROFIL ci ne ma

CARE MERITĂ



O călugăriță emancipată (fumează!): Catherine Spaak.

În filmul lui Monicelli nu apar domnișoare grațioase, cavaleri îndrăgostiți, scări de mătase sau madone îngerești. În schimb o vom vedea pe sofisticata Barbara Steele (se pare că la fel de sofisticată — deși plasată în cu totul alt secol — ca în Opt și jumătate)

«Ascultă-mă pe mine: nu-i crede pe cei care-ți vorbesc de proiecte minunate, lăsate să dormiteze în sertare, de filme care nu s-au putut realiza din pricina producătorilor, pentru că nimeni nu le-a înțeles valoarea. Filmele care merită să fie făcute, se fac toate. Ajunge să vrei. Și să ai răbdare. Și să te bați cu o oarecare îndîrjire». Lui Mario Monicelli, îi repugnă rolul de artist neînțeles, de intelectual constrîns să renunțe la lucrurile cele mai dragi din cauza obtuzității producătorilor. Cu ascuțitul său simț al ironiei, găsește de un ridicol mitologic imaginea — construită și de ziariști — a

CORESPONDENȚĂ DIN ROMA

mario monicelli: FILMELE SĂ FIE FĂCUTE, SE FAC!

Artei în permanență și zadarnică luptă cu industria, a Inspirației mutilate de Comerț.

RĂBDARE ȘI TENACITATE

Nu sînt doar vorbe goale. Monicelli a dat nenumărate dovezi de răbdare și de tenacitate. Ca să dăm un exemplu, atunci cînd și-a propus să facă un anumit film despre primul război mondial, și împreună cu Rodolfo Sonego a scris și a tot scris la scenarii, propunîndu-le și vînzîndu-le celor mai diverși producători fără să le realizeze deloc, a reușit pînă la urmă să-l convingă pe Dino de Laurentiis și să intre pe șantier cu *Marele război*, unul din filmele sale cele mai bune.

Și nici ultima sa operă, *Armata Brancaleone* n-a avut o gestație mai ușoară. Scenariul, pregătit de Monicelli, de Age și de Scarpelli (care au fost și scenariștii filmelor *Marele război* și *Obișnuiții necunoscuți*), zăcea în sertar de cel puțin trei ani, trecînd de la un producător la altul. Le era tuturor frică să se aventureze într-o asemenea întreprindere, un film atît de neobișnuit și atît de costisitor. Dar Monicelli nu s-a descurajat: se ocupa în vremea asta de alte filme, dar își continua munca de convingere, căuta combinația cea mai nimerită. Era convins că proiectul este excelent, și n-avea nici o îndoială că, mai curînd sau mai tîrziu, cineva tot își va lua curaj să-l realizeze. Proiectul era într-adevăr foarte bun și-i amuza aproape pe toți cei cărora Monicelli, Age sau Scarpelli li-l povesteau. Dar ce-ar fi înțeles publicul larg? Putea filmul să aducă sutele de milioane necesare pentru a-i acoperi costul?

Povestea, mai mult sau mai puțin exactă, e următoarea. Într-o Italie medievală imaginară, străbătută de cete armate care dau iama în satele lipsite de apărare, întîlnim un cavaler curajos, naiv, fără o lețcaie și fanfaron, Brancaleone da Norcia. În cîrdășie cu patru zdrențăroși. Cei patru au găsit la un războinic un pergament imperial prin care posesorul e numit senior al unei cetățui din Puglia și l-au cedat lui Brancaleone, în schimbul făgăduielii de a împărți frățește veniturile. Compania se pune în marș înspre sud, trecînd prin aventuri dramatice: intră într-un orășel rămas pustiu din pricina ciumei; întîlnește în drum o mulțime de pelerini ținîndu-se de călcîile unui călugăr exaltat, Zenone, care vrea să-i ducă la luptă în Țara Sfîntă, pentru a elibera Sfîntul Mormînt din mîinile păgînilor; salvează o copilă de agresiunea unui grup de bandiți și primește din partea tutorelui însărcinarea de a o însoți pînă la mirele căruia i-a fost sortită (Brancaleone riscă să moară pentru că fata s-a îndrăgostit de el); vizitează familia unui din ultimii seniori bizantini, o familie în destrămare, roasă de vicii; în sfîrșit, ajunge în



Brancaleone da Norcia — alias Vittorio Gassman — declamă în aceeași manieră elocventă în care-i recită pe Dante sau Shakespeare.

zarea cetățuii visate. Eroii noștri se gîndesc acum la banchete, la vinuri grecești, la brînzeturi parfumate, la femei gingașe: la o viață de plăceri după atîtea necazuri. Dar sînt primiți cu o bucurie suspectă și lăsați să lupte singuri împotriva prădătorilor sarazini, care, conștiincioși ca niște perceptori fiscali, se aruncă asupra orașului, imediat după seceriș. Victime ei înșiși ai unei ingenioase capcane, construită pentru a dejuca numărul zdrobitor de mare al dușmanilor, sînt pe punctul de a fi trași în țeapă în mod mîrșav, dar sînt salvați întîi de un escadron de cavaleri sosiți să apere drepturile titularului legitim al feudei și după aceea (mutați de către acești cavaleri din țeapă, pe rug) de către călugărul Zenone, care îi revendică în calitate de soldați ai cruciadei sale.

GUSTUL ÎNNĂSCUT AL DEMISTIFICĂRII

Materialul povestirii e acela al tradiționalelor istorioare populare, naivele aventuri eroice ale «Paladinilor Franței», ale romanelor lui Rafael Sabatini sau ale filmelor de capă și spadă: modalitățile cu care se povestește însă sînt acelea din *Obișnuiții necunoscuți* și din *Marele război*. Monicelli are gustul înnăscut al demistificării. Fiind la modă, în cinematograf, descrierile unor anumite lovituri hoțești ticluite în mod desăvîrșit, în maniera *Junglei de asfalt* sau a lui *Rififi*, el împreună cu Age și Scarpelli au construit povestea unei lovituri «à l'italienne». Publicul era obișnuit să vadă, în filmele de război, apoteoza eroului, iar Monicelli nu s-a putut sustrage ispitei de a aduce pe ecran, în *Marele război*, povestea celor doi poltroni care devin eroi împotriva propriei lor voințe. Iar acum, în aceeași «cheie», *Armata Brancaleone* (un fel de «Armata a lui Papuc» — n. red.) e o variantă a genului cavaleresc, a unor filme ca *Ivanhoe*, *Robin Hood* sau *Cavalerii Mesei Rotunde*, unde protagonistul nu mai e cavalerul fără pată și fără frică, gata să alerge în ajutorul celor slabi, nebiruit în dueluri și turnois-uri, ci un biet necăjit, fără carte și fără parte, un aventurier de trei parale, zdrențăros, proprietar al unei gloabe jigărite, țanțoș dar destul de stîngaci în mînuirea armelor.

Într-un fel, *Armata Brancaleone* poate aminti de modurile ușuratice din «Lazariloo de Tormes» sau din alte romane picarești, sau de «Morgante» al lui Luigi Pulci: dar Monicelli, mai modest, indică drept izvor direct al inspirației sale o culegere de povestiri populare toscane, cunoscute sub titlul de «basme ale bunicii», care istorisesc întîmplări din războaie mărunte între tîrguri, între mici tirani din orașele medievale. Un izvor de inspirație, pe care Monicelli l-a găsit ideal pentru a-și menține filmul la jumătatea drumului dintre basm și istorie, și care i-a oferit un mare număr de elemente apte să reconstituie o imagine inedită a Evului Mediu. «Aceste povestiri, zice Monicelli, îndeamnă fantezia să galopeze în direcția unei imagini a Evului Mediu cîtuși de puțin eroică și cavalerească. Nu apar domnișoare grațioase, cavaleri îndrăgostiți, scări de

mătase, madone îngerești. Nu apar în povestiri și nu apar nici în film. Evul Mediu așa cum îl văd eu e o epocă în care oamenii sînt necioplíți, ignoranți, cam murdari, pradă ușoară pentru bolile cele mai fulgerătoare și pentru pasiunile cele mai elementare, stăpîniți de superstiții sau de mituri ancestrale, incapabili de idealuri altruiste și eroice».

O LIMBĂ CE ARE GUSTUL PÎINII NEGRE ȘI AL APEI DE IZVOR

Aducînd acest material pe ecran, Monicelli și colaboratorii săi s-au găsit în fața unor probleme complexe și delicate. Prima era aceea a limbii, a dialogurilor. Cum aveau să vorbească personajele *Armatei lui Brancaleone?* O italiană curentă, modernă, ar fi distonat față de tonul de basm al povestirii, față de aventurile ei grotești; un limbaj aulic ar fi fost, probabil, plicticos; dialectul roman ar fi putut să sune prea a farsă, să coboare în vulgaritate. «După multe discuții și căutări, povestește Monicelli, pînă la urmă ne-am hotărît să alegem proaspătul și bogatul grai al culegerilor de povestiri din secolul XIV, «Lo cunto de li cunti» (Basmul basmelor), «Il Novellino» sau acelea ale lui Jacopone da Todi. Asta ca bază. Iar pe această bază am grefat, pe ici și pe colo, cuvinte latinești macaronice, am vulgarizat graiul prin cadențe și expresii argotice și dialectale, ba chiar și prin expresii pur și simplu născocite din senin». Rezultatul e destul de savuros: o italiană imaginară, o limbă picantă, isteață, care are gustul pîinii negre și al apei de izvor. Și e în special amuzantă în gura lui Vittorio Gassman, care în film îl joacă pe Brancaleone: el declamă în aceeași manieră grandilocventă în care-l recită pe Dante sau în care-i aduce în scenă pe clasici, Shakespeare sau tragicii greci, pe Manzoni sau pe Seneca. Gassman pare că se amuză luîndu-se singur peste picior. Iar accentele Maurului din Veneția în anecdotele triviale din *Armata lui Brancaleone* fac într-adevăr un efect admirabil.

O a doua problemă deosebit de grea a fost aceea a redării figurative. «Ne-am apropiat de o anumită atmosferă de vrajă, dar cu viguroase detalii naturaliste explică Monicelli: "Pentru fundaluri, am ales miile și miile de peisaje, între zecile de sate care mai poartă încă pecetea timpurilor acelora, o pecete aproape intactă — atît de numeroase în Italia centrală și meridională. Pentru costume și scenografie, Piero Gherardi (scenograful și costumierul filmelor lui Fellini — n. red.) a preferat în schimb să lucreze din instinct, urmărind ideea formulată de mine asupra filmului. Adică, un basm. Uneori ne-am folosit și de referiri figurative precise și pe față: de exemplu, scena în care Brancaleone și ai săi sînt primiți de nobila familie bizantină, pe care am înfățișat-o înșirată și imobilă în aceeași «ordine» geometrică, reținută, hieratică, din mozaicurile epocii. În ceea ce privește modelele cinematografice, ne-am gîndit desigur întrucîtva la filmele japoneze cu samurai, la Kurosawa din *Rashomon* sau din *Fortăreața ascunsă*, dar mai cu seamă la două filme italiene, unul aproape necunoscut, intitulat *Femei și soldați*, produs de Marco Ferreri, care astăzi e unul din realizatorii noștri cei mai originali, și regizat de Marchi și Malerba (Ferreri apare și într-un rol), și la alt film, faimos, *Francisc, cîntărețul lui Dumnezeu* al lui Rossellini. Două filme lipsite de grandilocvență și de podoabele care falsifică orice elemente realiste. Pentru că eu, repet, am vrut să povestesc un basm: dar asta nu înseamnă deloc o fugă de real, ci mai de grabă un mod de a te apropia de real, printr-o dimensiune mai bogată în posibilități narative, satirice, umane, morale și istorice.

Enrico ROSSETTI

Gassman – Brancaleone pare că se ia singur peste picior.

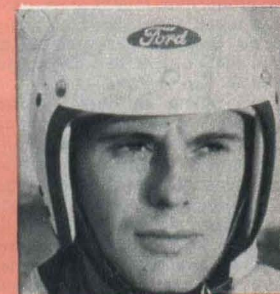


cinema MERIDIANE

UN BĂRBAT ȘI O FEMEIE



Anouk Aimée, pe plaja pustie a unui Deauville iernatic.



Pilotul de cursă lungă, Jean-Louis Trintignant.

Marele Premiu de la Cannes din acest an a încununat două filme. Unul dintre ele este producția franceză *Un bărbat și o femeie* al regizorului Claude Lelouch. Simplitatea titlului relevă și intențiile filmului. Subiectul? O poveste de dragoste ce se desfășoară la Deauville în luna decembrie. În această stațiune balneară, pustie în plină iarnă, un bărbat și o femeie se întîlnesc datorită copiilor lor, aflați aici în pensiune. Dar nu este vorba doar de o întîlnire între două persoane, ci de o întîlnire între două lumi: lumea filmului (ea este scriptgirl) și lumea motorizatelor (el este pilot). În spatele acestei simple povești de dragoste, ni se dezvăluie meandrele sufletești ale personajelor. Îndărătul cuvintelor există în permanență gîndurile. Îndărătul prezentului, trecutul continuă să trăiască, uneori mai puternic decît clipa de față. Și dincolo de trecut, se strecoară teama de viitor... Interpreții: Jean-Louis Trintignant, Anouk Aimée, Pierre Barouh.



Claude Lelouch în spatele camerei.

LONDRA



Charlot la cel de-al 80-lea film indică pînă și cele mai mici gesturi. Cui? Nu știm (din această fotografie).



Sophia Loren și Marlon Brando: cadru din Contesa din Hong-Kong.



Julie Christie așa cum e ea «în libertate».

MAESTRUL CHAPLIN INABORDABILUL TRUFFAUT ȘI INTERIORIZANTUL ANTONIONI ÎN CAPITALA ANGLIEI

Studiourile Pinewood, așezate la vreo 50 de kilometri de Londra, sînt imense și în același timp, la ora actuală, cele mai bine asortate în celebrități din lumea cinematografică internațională. Stanley Kubrick se află aici înfundat pînă în gît într-un subiect științifico-fantastic, Joseph Losey tocmai a terminat *Modesty Blaise* cu Monica Vitti, François Truffaut e gata și el cu montajul la un foarte vechi proiect de-al său, *Fahrenheit 451* cu Julie Christie și Oscar Werner. Cît despre Charlie Chaplin, după nouă ani de tăcere, realizează în cel mai mare secret *Contesa din Hong-Kong* ale cărui super-vedete sînt Sophia Loren și Marlon Brando. Pînă și Antonioni s-a decis pentru o vreme să părăsească Italia ca să pună «pe ecran» la Londra, în decoruri naturale, un film de acțiune cu Terence Stamp în rolul principal.

MAESTRUL NU PRIMEȘTE!

În timp ce parcurgem cei o sută de metri ce separă, în interiorul Cinecittei britanice, birourile de publicitate de platoul pe care se turnează *Contesa din Hong-Kong*, atașatul de presă se simțea obligat să mă prevină: «pot să-ți arăt locul unde se lucrează, să te duc să vezi decorurile, dar nu poți în nici un caz vorbi cu Chaplin care nu vrea să vadă pe nimeni, darmite un gazetar...»

Desigur, știam și eu acest lucru încă înainte de a părăsi Parisul. Totuși trebuia să-mi văd de treabă... Am mai făcut cîțiva pași în tăcere, apoi, zărindu-mi aparatul de fotografiat, același atașat binevoitor a continuat, hotărît se vede, să-mi spulbere una cîte una, toate iluziile: «Nu vei putea nici să fotografiezi, căci un fotoreporter de la nu știu care ziar englez se și află pe platou, iar Chaplin nu admite mai mulți fotografi în același timp... De altfel, am tot ce-ți trebuie la mine, la birou, vei putea să-ți alegi cînd ne întoarcem».

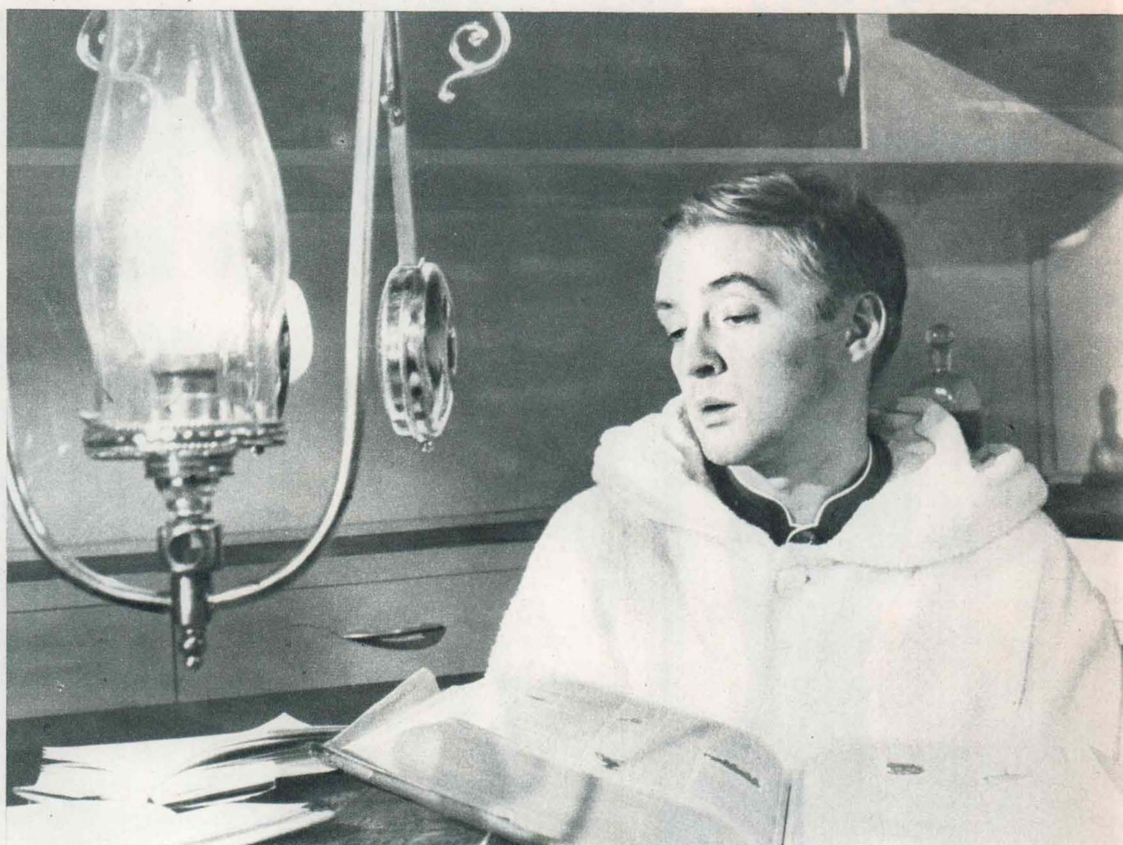
La asta nu mă mai așteptam. Amicul mă privi cu coada ochiului să vadă efectul consolărilor dumisale. Avea și ce vedea... Am îngăimat totuși: «Charlie Chaplin are și de ce să fie supărat pe anumiți gazetari, care nu o dată l-au hărțuit în lunga sa carieră. Și apoi, dacă într-adevăr nu vrea să se știe ce este cu filmul său înainte de a-l vedea el însuși terminat, are toată dreptatea să se ferească de reporteri»...

Am ajuns la intrarea platoului unde un bec roșu plasat deasupra ușii interzicea pentru moment intrarea. «Astăzi, — s-a mai îmblînzit interlocutorul meu — ai șansa să treci neobservat pentru că sînt mai bine de o sută cincizeci de figuranti înăuntru»... În sfîrșit, lampa s-a stins. Cineva, vrînd să iasă, a deschis ușa capitonată și într-un talmeș-balmeș de bărbați în smokinguri și femei în rochii de seară, ne-am strecurat și noi înăuntru, prin spatele decorurilor, printr-o trecere ce ducea chiar în centrul studioului

inundat într-o lumină albă, crudă, pe care o răspîndeau cu violență peste douăzeci de reflectoare suspendate vertical. Temperatura era cumplită. Flancat de «publicist»-ul meu, înaintam cu mîinile în buzunare (de aparat mă descotorosisem între timp) spre mijlocul decorului. Acesta reprezenta o vastă sală de dans, mărginită de coloane dorice în imitație de marmoră (bineînțeles!) cu capitelii pictate în verde deschis. Peste tot era mare agitație, cu excepția unui sector în care se aflau vreo șaizeci de persoane ce stăteau cuminți pe locurile lor, puțin în spatele colonadelor, spre a compune arrière-planul unei scene ce se desfășura pe pista pe care evoluau mai multe perechi de dansatori printre care Geraldine Chaplin și Marlon Brando.

UN EXTRAORDINAR ȘEF DE ORCHESTRĂ

Atunci a apărut Charlie Chaplin, desprinzîndu-se din grupul de tehnicieni care se afla lîngă aparatul de filmat. A studiat decorul, a controlat cum sînt așezați figuranții, a ridicat capul și,învîrtindu-se pe călcîie, a parcurs cu privirea strecurată prin lentilele ochelarilor cenușii tot sistemul de luminat. Apoi și-a îndreptat toată atenția asupra actorilor. A fost o adevărată scenă de cinematograf mut. S-a dus lîngă Marlon Brando și Geraldine Chaplin, buzele sale au murmurat ceva și cei doi au început să se miște în ritmul unui vals, încet, imitați pe rînd de celelalte perechi de dansatori.



Oscar Werner în Fahrenheit 451: «tot arzînd cărți, am început să le citesc»...



François Truffaut: «Să văd cărți arzînd e ca și cînd aș vedea arzînd oameni sau animale.»



Michelangelo Antonioni — un «as» al introspecției.

Chipul regizorului a mimat o expresie, capul i s-a plecat ușor spre stînga iar Geraldine a făcut întocmai. Cu un gest al mîinilor întinse orizontal, cu palmele întoarse spre podea, le-a făcut un semn să mai încetinească puțin. Mîinile lui s-au depărtat iar perechea s-a despărțit, Geraldine continuînd să se învîrtească singură, pierdută printre cioburile visului ei sfărîmat, în timp ce partenerul a rămas înlemnit, așteptînd nu se știe pe cine, pe Sophia Loren probabil, de vreme ce pe ea o găsește Marlon Brando într-o seară, ascunsă în cabina lui pe vaporul care-i ducea pe amîndoi de la Hong-Kong în Statele Unite.

Nu știe nimeni mai mult despre scenariu: o frumoasă contesă ruinată (Sophia Loren) se îmbarcă clandestin la Hong-Kong pe un pachebot, ca să ajungă în America unde și-ar putea reface viața. Se ascunde din întîmplare în cabina unui tînăr diplomat foarte bogat (Marlon Brando) și găsește astfel norocul după care alerga. Autorul mai adaugă că va fi vorba de o «comedie romanescă» fără a da alte amănunte, înțelegînd să rămînă maestrul absolut începînd cu scenariul și terminînd cu montajul și muzica. E cel de-al 80-lea film al lui Chaplin și singurul după *Opinia publică* în care nu va deține decît un rol minuscul, cel al unui stewart suferind de rău de mare. Cît despre interpreți, aceștia sînt, ca și celelalte elemente ale filmului, cu totul în mîinile lui: nu există scenă în care, în timpul repetițiilor, să nu fi luat locul fiecărui actor ca să-i arate gesturile, chiar și cele mai neînsemnate în aparență. Apoi, ca un șef de orchestră, inventă o suită de mișcări grație cărora, în tăcere, în timpul filmării, va continua să-i dirijeze conform indicațiilor formulate în prealabil.

Nu vom cunoaște rezultatul unei munci atît de minuțioase decît peste un an. Pînă atunci cîteva amănunte de distribuție: alături de cei numiți pînă acum, vor mai putea fi văzuți în acest film, Tippi Hedren și patru din copiii Chaplin: Sydney (40 de ani), Geraldine (? ani), Josephine (17 ani) și Victoria (15 ani).

FRUMOASA JULIE CHRISTIE — O STAR INTELIGENTĂ

La cîteva sute de metri în afara incintei studiourilor, mi-am petrecut o parte din zi ca s-o observ pe frumoasa Julie Christie, pe care un premiu Oscar a încoronat-o de puțină vreme la Hollywood. Se afla aici, la marginea drumului o cochetă căsuță pe jumătate ascunsă de arbori, pe care François Truffaut o alesese ca să filmeze un racord din *Fahrenheit 451*. Mașiniștii își făceau de lucru în jurul travellingului și a camerei, se deplasau de colo-colo ca să-i facă plăcere unui regizor atent să multiplice unghiurile de filmare. Cu părul tuns foarte scurt, cu o fustă nu mai puțin scurtă și o jachetă din piele, cu poșeta atîrnată de umăr și cu pantofi cu tocul jos, Julie își întîlnea partenerul, pe Oscar Werner, bățos în uniforma lui de pompier, schimba cu el cîteva vorbe și dispărea cu pași ușori în spatele cîmpiei.

Julie Christie este o vedetă inteligentă iar succesul personal din *Darling* nu i-a afectat cu nimic felul de a trăi și de a se comporta cu prietenii lîngă care pare mai degrabă să caute un refugiu, ridicînd o barieră între viața profesională și viața ei particulară.

Născută în India unde tatăl ei era plantator de ceai, ea și-a făcut studiile în Anglia. La 16 ani a fost trimisă în Franța ca să-și perfecționeze cunoștințele în limba lui Voltaire. Meseria de actriță a învățat-o la Central School of Speach and Drama... Remarcată mai întîi la televiziune, ea nu a abandonat teatrul și a intrat la Royal Shakespeare Company ca să facă un turneu de multe luni în străinătate (cu acest prilej a fost văzută și în țara noastră. N. red.). La înapoiere, rolul lui *Darling*, special scris pentru ea, a transformat-o în vedetă... Este de ajuns totuși s-o observi cîteva clipe, cu mîinile înfundate în buzunare, jucîndu-se cu pietricele culese de pe drum, ca să-ți dai seama că nimic în atitudinile ei nu aduce a afectare, a poză de star. În asta constă, cred, ca și în realul talent, secretul reușitei sale.

FRANÇOIS TRUFFAUT ȘI CĂRȚILE

Iată deci actrița pe care Truffaut a ales-o să interpreteze simultan două roluri feminine în noul său film *Fahrenheit 451*, cu puțină vreme înainte ca Julie să fi devenit vedeta despre care vorbește

toată lumea. Pentru autorul celor *400 de lovituri*, acest proiect era foarte vechi dar întîmpinase mereu prea multe greutăți de finanțare și nu numai de finanțare, ca să poată fi pus în practică. Într-adevăr nimeni nu vroia să se lege la cap. Ba că era un film prea scump pentru producătorii francezi, ba că n-o să scoată cheltuielile, ba că scenariul e prea complicat (?)... Așa se face că *Fahrenheit* a devenit o producție engleză, turnată la Londra, în limba engleză, cu vedete internaționale. Începînd din acel moment, Truffaut a putut în liniște să folosească culoarea, să-și aleagă decorurile, într-un cuvînt să facă ce-și dorea de atîta vreme...

Și totuși nu e vorba de un film științifico-fantastic. *Fahrenheit 451*, adaptat după o lucrare a scriitorului englez Ray Brandbury, își construiește povestea pe un postulat destul de simplu: o societate în care nu ai voie să citești, în care cărțile sînt arse. E vorba de un pompier însărcinat să dibuiască cărți ca apoi să le distrugă. Tot căutîndu-le însă, se apucă mai întîi să le răsfoiască, apoi să le citească pe ascuns și pînă la urmă se lasă de meserie și trece de partea cealaltă a baricadei. Spre deosebire de filmele științifico-fantastice sau de anticipare care bîntuie în clipa de față toate ecranele lumii, Truffaut s-a gîndit să se slujească în opera sa, de decoruri, de obiecte care să aibă în ele ceva vetust. Vor putea fi văzute astfel telefoane cu cornet, paturi de fier «stil vechi», un tandem... Și el explică: «Am scris adaptarea acestui roman acum patru ani. Dacă aș fi putut turna filmul imediat, poate aș fi utilizat mijloacele cele mai moderne, helicoptere sau mai știu eu ce. Între timp, aceste «recuzite» au fost epuizate de seria *James Bond*. Nu mai puteam să vin și eu cu aceleași lucruri răsuflate, trebuia să mă îndrept în altă direcție, de altfel mai apropiată de temperamentul meu, trebuia să caut să creez depeizarea prin alte mijloace, insolite și de multe ori neașteptate. Ideea nu e chiar atît de absurdă, pentru că trăim într-o epocă în care obiectele vechi sînt la mare preț și împînzesc decorurile moderne. Se poate deci construi caracterul futurist al unui subiect științifico-fantastic prin prisma trecutului."

— Este totuși un film despre dragostea față de cărți...

— Desigur, acesta e subiectul. Vreau să spun prin asta că scenele cele mai importante pentru mine sînt cele în care se vînează cărți pentru a le arde. M-am mai gîndit că de fapt cărțile nu trebuiesc apărate. Nimeni în film nu face elogiul lor. Să le vezi cum ard, pentru mine, este ca și cînd ai vedea murind oameni sau animale. Privindu-le cum se zvîrcolesc în flăcări, chinuite, este suficient de convingător pentru toată lumea.

ANTONIONI ȘI SUSPENSE-UL.. INTERIOR

În celălalt capăt al Londrei, în apartamentul său de la hotel Savoy, Michelangelo Antonioni își punea în timpul acesta la punct ultimele pregătiri pentru viitorul său film produs de Carlo Ponti. Titlul provizoriu: *Shot*. În centrul povestirii, personajul unui fotograf de modă, un băiat dinamic, mai preocupat de acțiune decît să filozofeze sau să mediteze, întruchipat de Terence Stamp. Partenerele lui: Joanna Shimkus și Sarah Miles.

Era într-o sîmbătă seara. Londra își trăia ultimele clipe de animație înainte de a se cufunda în torpoarea duminicală. De la etajul 10, unde și-a ales apartamentul, Antonioni m-a invitat să privim împreună panorama capitalei britanice. După un timp, a rupt tăcerea: «Iată ținutul meu, a spus el. E ciudat cum am ajuns să-mi schimb obiceiurile, întregul meu fel de viață, ca să mă exilez în cețurile nordului...» Acum cîțiva ani, tot el mă condusese în universul său roman și știam ce orizonturi magnifice, ce priveliște asupra orașului și văii Tibrului, posedă el acasă... În ziua aceea desfundase o sticlă de vin de Romagne spunîndu-mi: «Hai gustă-l, nu are același buchet ca minunățiile voastre franceze, dar eu îl găsesc foarte plăcut»... Această simplă remarcă îl caracterizează perfect pe Antonioni, îi relevă modestia, sensibilitatea reținută, delicatețea, prietenia.

«Ei bine, continuă el părăsind fereastra și priveliștea londoneză, mă aflu aici de mai multe luni ca să reperez decorurile, să învăț să cunosc orașul, pe cei care-l locuiesc, să încerc să înțeleg, să văd... Va fi un film caraghios, știi, cu totul altfel decît ceea ce am făcut eu pînă acum. Va fi un suspense... și ar trebui să adaug, interior, dar nu e chiar absolut adevărat, căci există și o acțiune, o poveste care se desfășoară în afara personajelor. E vorba de experiența unui bărbat pus față în față cu lucrurile. Problema, pentru el, este să vadă sau să nu vadă ceea ce-l înconjoară»...

— Nu mi se pare a fi o temă tipic englezească. De ce n-ai încercat să faci acest film în Italia?

— Evident că am încercat. Dar la Roma nu există un mediu al fotografilor de modă, și nici la Milano. Acolo nu există magazine foarte mari, revistele de care aveam nevoie... Mi-a venit ideea acestui film, citind o nuvelă. Nu am păstrat din modelul literar decît tehnica și am rescris eu povestea.

Tăcerea și-a făcut din nou loc între noi. Apoi Antonioni a reluat, ca și cînd și-ar fi continuat un gînd mai intim: «Trebuie să-i cunoști bine pe oamenii de aici ca să faci un film cu ei. În primele zile de ședere la Londra m-am dus peste tot, am văzut o grămadă de lucruri, unele de necrezut, dar...» Din nou tăcere.

— De ce ai ales totuși Londra?

Pentru că Londra e mai aproape decît Parisul de pildă de ceea ce vreau eu să fac. Aici există un fel de revoltă mocnită împotriva a tot... Poate că nici ei nu știu exact împotriva a ce, a conformismului, a tradițiilor, a ceea ce pune o frînă libertății individuale. Cred că, în esență, această revoltă se reduce la o nevoie acută de fericire.

— Cam asta vrei să exprimi în filmul tău?

— Nu, nu fac un film nici despre Londra, nici despre fericire... Poate, puțin, totuși... În sfîrșit, mi-am schimbat complet viața... Sînt aici și rămîn aici... Cam asta e tot.

Michelangelo păru dintr-o dată să nu se mai recunoască. Încercă să se explice.

— Îmi plac experiențele, dar... uneori mi se pare că e mai bine să lucrezi în țara ta, în limba ta. Nu știu. Nu mai știu nimic. Nu știu nici cum voi lucra. Abia cînd îmi voi lipi ochiul de vizorul camerei de filmat voi ști dacă voi lucra în planuri lungi sau scurte, dacă am chef să tai o scenă sau s-o prelungesc. Sper că acest film va marca o schimbare totală a stilului meu. Îl simt mai rapid, cu mai mult ritm... dar cînd povestești ceva intim, trebuie să găsești cadența care să corespundă fluxului și refluxului sentimentelor. Uneori acestea sînt violente și se precipită, alteori evoluează în timpi morți. Așa am procedat în *Aventura*. De data asta e totuși altceva. Nu știu, sper să reușesc...

Am schițat un surîs, dar el a reluat de îndată ca să nu-mi lase timp să protestez: «Nu se știe niciodată. Știi de unde începi dar niciodată unde ajungi»...

François MAURIN

MOSCOVA

PE ȘANTIERUL UNUI NOU FILM

Am colindat multă vreme uriașul oraș al studiourilor «Mosfilm» în căutarea pavilionului 9. Pînă la urmă, desnădăjduită de zădărnicia căutărilor mele, m-am adresat «localnicilor» rugîndu-i să-mi arate unde se turnează filmul Despre ce au povestit vrăjitorii. *Imediat s-au găsit binevoitori care să mă conducă într-acolo. «E ceva teribil de interesant» m-au asigurat ei.*



Un salut prietenesc din partea lui Rolan Bîkov adresat revistei «CINEMA» pe o fotografie care-l reprezintă în ultimul său film *Despre ce povestesc vrăjitorii!*

N-am văzut în pavilionul cu pricina nici un fel de decoruri. Nu se afla acolo decît o orchestră în plină repetiție. Ce-i drept era o orchestră ciudată. Jumătate din orchestranți — toboșarii, de pildă, și suflătorii — purtau niște costume roșii de clovni, iar fețele le erau vîrstate de pete multicolore ca și cum un pictor și-ar fi scuturat pe obrazul lor toată vopseaua. Cealaltă jumătate purta fracuri negre cu manșete și plastroane scrobite. Chipurile acestora din urmă se deosebeau printr-o mască tragică, de un alb cadaveric, cu cearcăne aproape negre. M-a frapat o singură nepotrivire: bonetele «tragicilor» aduceau cu cele de bucătar-șef sau, poate, cu ale medicilor de spital, iar vîrful pantofilor le era răsucit în sus. Cam ca la Charlie Chaplin.

COMICII ȘI TRAGICII

Intenționam tocmai să ies din pavilionul unde intrasem, credeam, din din greșeală, cînd m-a reținut binecunoscuta formulă «cinematografică»: «Atenție! Cuplați! Începem!» și am zărit pe omul care pronunțase miraculoasele cuvinte. Era Rolan Bîkov, popularul actor. Îl cunoscusem pînă atunci ca strălucit interpret de roluri comice, ba aș spune chiar grotești. Iar astăzi îl întîlneam pe Bîkov-regizorul. Despre ce au povestit vrăjitorii este al treilea film turnat de el. După ani de film, Bîkov s-a întors la piesa «Ce mi-au povestit vrăjitorii»



Baletul «tragicilor»: bonetele lor aduc cu cele ale bucătarilor-șefi iar vîrful pantofilor le e răsucit cam ca la Charlot.

în care a debutat ca regizor, la Teatrul Tînărului Spectator.

În răgazul primei pauze m-am grăbit să cer lămuriri asupra celor văzute în pavilion.

— *Sînt eroii viitorului meu film, răspunde Bîkov la întrebarea mea. Comicii și tragicii. Ei călăuzesc pe spectator prin episoadele poveștii. Cu ajutorul lor organizăm pe ecran «Ziua ușilor deschise». În prologul anume alcătuit al filmului, ei ne prezintă principalele personaje, adică pe actori. Spectatorul îi vede în ceea ce numim «momentul transformării». Sub ochii lui actorul se întrupează în «eroi» comici și tragici, intonează cîntece care exprimă ideile mai însemnate ale filmului. Într-un cuvînt, aceștia sînt ambasadorii noștri în țara spectatorilor. Vă miră lipsa oricărui decor? Păi, decorul îl reprezintă chiar acest platou cinematografic. Aici se desfășoară episodul comicilor și tragicilor.*

— Probabil că ați vrut să evitați obișnuita recuzită a «frumuseților de basm». Pe semne că de aceea v-ați decis să sfîșiați în fața spectatorilor vălul convenționalismului consacrat.

— *E și ăsta un motiv. Ne străduim într-adevăr să evităm pseudo-fabulosul și emfaza bombastică. Dar trebuie să mai subliniez intenția noastră de a nu renunța în cinematograf la spectaculozitate și teatralitate. Mă jignește profund calificativul «teatral», folosit în sens peiorativ pentru film. Sînt convins că o operă de talent autentic poate fi apreciată pe scenă ca perfect «teatrală», pe micul ecran — perfect adaptată televiziunii, iar pe pînză — perfect «cinematografică».*

UN FILM LIBER DE ORICE MANIERĂ

Fără îndoială că nu neg cîtuși de puțin caracterul specific al fiecărei arte. Cred însă că încă multă vreme de aici înainte filmul va mai soarbe putere și noi mijloace de expresie din literatură, din pictură și din veche, vesnic tînăra, artă teatrală.

— Comicii și tragicii dumneavoastră sînt un fel de organizatori, de făuritori ai unui spectacol vesel. Dar cum se împacă aceste măști convenționale cu tema «clasicei» povești a doctorului Aumădoare?

— *Tocmai într-asta constă dificultatea majoră pe care încercăm s-o depășim. Vrem să găsim o interpretare originală pentru tema cunoscută întregii lumi și în același timp să realizăm un film despre miracolul artei, despre vrăjitoria talentului actoricesc, despre limbajul direct și nemijlocit al artei, despre ingenuitatea concepției ei asupra lumii. De mult îmi propuneam să fac un film sintetic, liber de orice manieră, un film în care poezia personajelor se exteriorizează direct și sincer prin intermediul limbajului de teatru și circ, în care animalele pot fi interpretate de oameni și totodată, alături, pot apare animale îmbrăcate ca oamenii.*

Pe de altă parte, ne-am decis ca în filmul nostru totul să fie «adevărat»! O mare adevărată, o mlaștină adevărată, stînci adevărate. Și cu toți eroii convenționali ne vom purta ca și cu niște personaje reale. În felul acesta povestea despre doctorul Aumădoare, despre naiva descoperire a lumii, va deveni o povestire despre tainica forță a artei, despre însăși psihologia ei atît de familiară «jocului» copiilor și manierei atît de poetice în care descoperă ei lumea...

DOUĂ SURPRIZE

În sala de proiecție mă așteptau două surprize. Mai întîi am văzut în acțiune «varia ecranul», aparatul despre care nu știam decît că a fost imaginat de Serghei Eisenstein în 1930. Dacă nu socotim cîteva experimente izolate, aparatul n-a fost aplicat încă niciodată în cinematograf. Am cerut lămuriri asupra lui unuia dintre operatori. (Filmul este semnat de doi operatori: G. Tekavîi și V. Iakușev).

«Putem obține cu ajutorul acestui aparat orice compoziție a cadrului — îmi explică Vladimir Iakușev — fie orizontală, verticală, îngustă sau lată. Ecranul, rămînînd în orice situație de format larg. Doar că porțiunea dorită a imaginii se ascunde prin intermediul unui dispozitiv de «cașetare», a cărui casetă se află în însăși camera de luat vederi și prin intermediul asa-numitului «pavilion fals».Figurat vorbind, în locul unui ecran se formează două. Și aceasta nu poate fi socotit un truc formal. Concepția filmului și personajele lui convenționale care trăiesc în afara poveștii și totuși participă la desfășurarea ei, ne-au obligat să recurgem la această rezolvare».

Și, ca pentru a confirma spusele operatorului, mi-au apărut în față tragicii și comicii. Au trecut fără fasoane peste rama ecranului, au făcut cu mîna un semn prietenesc spre spectatori, și au dat fuga în ajutorul doctorului Aumădoare.

Tot atît de mare a fost a doua surpriză, care a constat în aceea că fără să bănuiesc, stătusem de vorbă cu Barmalei în persoană. Regizorul R. Bîkov joacă în acest film rolul tîlharului. Dar realizează un tîlhar de un gen deosebit, pe care-l joacă cu multă ironie, depărtîndu-se la trei pași de rol, în maniera brechtiană, ca să-și privească personajul de la distanță. În finalul filmului, în acea simfonie de lumină, muzică și voioșie, Barmalei rămîne singur și nefericit. Și-a dat jos atributele tîlhărești — peruca sinistră și mustățile fioroase — și n-a rămas dintr-însul decît un omuleț mărunt și chel.

După vizionarea peliculei, Bîkov mi-a ascultat laudele zîmbind destul de sceptic. Ca adevărat om de artă l-au nemulțumit multe lucruri și se și frămînta căutînd mijloacele de a îndepărta cutare sau cutare amănunt. Cît despre mine, fusesem sinceră spunînd că am urmărit cu mare plăcere acest basm înțelept despre înfruntarea binelui cu răul, această rodnică colaborare a cinematografului cu pantomima, clovneria și teatrul.

Elena AZERNIKOVA



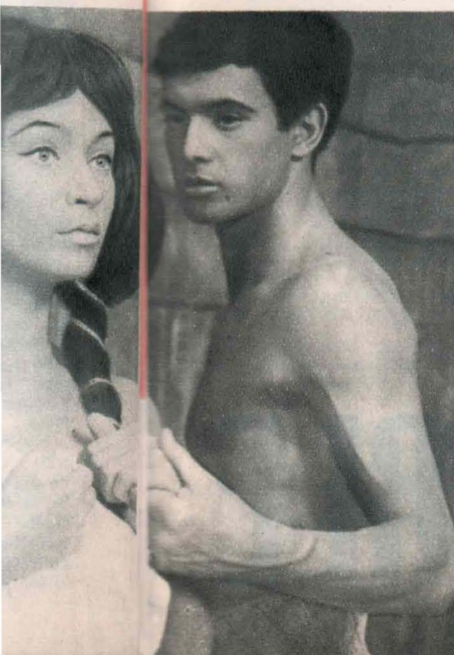
Evreica Sara (Krystyna Mikolajewska), prima dragoste a tînărului faraon.



VARSOVIA



(Krys- …wska), a tînă-



drama vieții în contextul dramei puterii

De vorbă cu Jerzy KAWALEROWICZ

Cînd ați realizat filmul *Faraonul*, se spunea că faceți ceva în stilul super-producției hollywoodiene, iar dumneavoastră susțineați cu încăpățînare...

— *Eu negam cu încăpățînare. Romanul lui Prus nu m-a interesat niciodată ca material pentru un mare spectacol istoric. N-am intenționat să realizez un super-gigant cinematografic pentru că asemenea realizări nu mă interesează.*

ISTORIC ȘI CONTEMPORAN

— De ce ați ales un roman despre Egiptul antic?

— *Ceea ce m-a fascinat în romanul lui Boleslaw Prus este în primul rînd universalitatea subiectului. «Faraonul», cu toate că povestește doar un fragment din istoria anticilor, este totuși un roman specific istoric. Prus a prezentat o problemă actuală nu numai pentru Egiptul antic, ci și pentru contemporaneitate. Este eterna luptă care caracterizează toate etapele istoriei, iar conținutul ei este mecanismul de funcționare a puterii: politica. Mergînd pe urmele lui Prus, m-am străduit să înțeleg și să redau faptul că marile roți ale politicii se învîrtesc datorită mișcării roților mici, iar cele mici, la rîndul lor, se rotesc fiind subordonate marilor axe. Doream să urmăresc această dependență, să meditez asupra acestui subiect, ceea ce nu înseamnă că era necesar să reconstituim întreaga istoriografie a autorului romanului. Am încercat să realizez filmul meu de pe poziția omului care gîndește și trăiește modern. Am încercat să prezint drama puterii în contextul dramei vieții.*

◄ **Tînărul și nobilul faraon Ramses al XIII-lea (Jerzy Zelnik) este exponentul progresului social și al întăririi statului pe cale militaristă. Tînăr și lipsit de experiență, singur în acțiunile lui, iese înfrînt.**

Un preot cîntînd întru încurajarea soldaților egipteni înainte de luptă. ▼



Acțiunea se petrece în Egiptul antic, dar problema este mult mai vastă. Depășește timpul.

— Este o problemă pe planuri multiple...

— *Tocmai așa o și prezint. Pe planuri multiple. La lupta pentru putere participă forțe diferite, urmărind interesele lor proprii. De exemplu fenicienii, amenințați de asirieni. Lupta principală se dă între preoți și tînărul faraon. Problema se reduce la faptul — sumar expus — că Ramses are de partea lui armata, dar nu are bani.*

La rîndul lor, preoții au bani dar nu stăpînesc armata. Iar puterea absolută nu poate fi cucerită decît de acela care are și armată și bani. Totodată ambele părți au rațiunile lor. Rațiunea lui Ramses este crearea unui stat puternic, sprijinit pe armată, în măsură să se opună amenințării din partea Asiriei. Preoții doresc să asigure Egiptului pacea semnînd un tratat cu asirienii. Ei vor să profite de această pace pentru întărirea economică a țării. Această luptă de motive nu este soluționată în film. Nici unul din adversari, nici Ramses al XIII-lea, nici inamicul lui — marele preot al templului teban al lui Ammon și totodată ministrul de război, Herhor — nu înving, cu toate că pînă la urmă tînărul faraon moare. Bineînțeles, încleștarea celor doi adversari este dramatică. Herhor este un înțelept, un experimentat jucător politic, în serviciile căruia se găsește întreaga castă a preoților, care dispune de o mare știință și de o mare avere. Ramses are ce-i drept de partea lui armata, dar este tînăr și lipsit de experiență, nu are rafinament și de aceea pierde. Este singur. Nici dragostea lui nu este la fel cu cea a contemporanilor lui.

— Deci *Faraonul* este un film istoric cu referințe clare la contemporaneitate. V-ați gîndit la vreo aluzie concretă?

— Nu. Cu toate că vizionarea filmului le-ar putea sugera. Aceasta va fi o dovadă că Prus este un mare scriitor. Dar principalele noastre preocupări s-au concentrat asupra reflecțiilor despre putere, pentru care se duce o luptă pe viață și pe moarte. Nu am intenționat să realizez un film istoric și cu toate acestea el este profund istoric. În acest paradox aparent se ascunde esența intențiilor noastre. Prus a chemat la viață personajul lui Ramses al XIII-lea care nu a existat niciodată în istoria Egiptului antic. După Ramses al XII-lea puterea a fost preluată de Herhor, marele preot al lui Ammon, întemeietorul unei dinastii noi. Or, tocmai el este adversarul tînărului faraon. Amîndoi trăiesc în condiții istorice determinate și autentice, deoarece epoca dinastiei Ramses este istorică. Dar conflictul, lupta pentru putere este opera imaginației lui Prus.

SÎNT CREDINCIOS MODELULUI LITERAR, DAR ÎN FELUL MEU

— În general ați tratat destul de liber modelul literar. În principiu sînteți destul de fidel ideilor autorului și totuși imprimați filmului propria dumneavoastră viziune...

— Eu nu reușesc să pun în scenă nici literatură și nici istorie. Asemenea întreprinderi nu mă atrag. Fiecare temă istorică necesită transpunerea pe alte moduri de gîndire și alte recepții. Cînd Prus scrie despre Egiptul antic, cititorul contemporan caută involuntar legături între ideile lui și contemporaneitate. Mă interesează exclusiv subiectele care au o legătură cu contemporaneitatea.

— Epoca dinastiei Ramses este suficient de depărtată pentru a crea dificultăți în ce privește reconstituirea.

— Chiar și știința noastră despre Egiptul antic nu este obiectivă. Am cucerit-o descifrînd sculpturi, desene și picturi — efigia istorică a lumii din trecut, dar a unei lumi stilizate, văzute cu ochii artistului antic. Bineînțeles că am avut o serie de consultanți excelenți. Aceștia știau însă foarte bine numai ceea ce nu a fost în Egiptul antic, dar cum a fost într-adevăr — nu a știut nimeni să ne spună. Fiecare avea o «viziune» proprie a Egiptului, elaborată pe bază de dovezi științifice. Am ajuns la concluzia că singura soluție este să realizez filmul după o «viziune» a mea. Folosind, evident, pe cît posibil, faptele dovedite științific.

— În ce consta această viziune?

— Materialul furnizat de egiptologi și documentația amănunțită au constituit sursa de inspirație pentru căutarea adevăratei expresii plastice, a stilizării celei mai potrivite. Filmul este stilizat. Și fizionomiile actorilor? Sînt poloneze, nu egiptene. În Egiptul actual, populația este rezultatul unui amestec a diferitelor rase. Examinînd bazoreliefurile din perioada lui Amenhotep al IV-lea, executate de un artist, fără îndoială foarte bun, am surprins a deformare conștientă, o stilizare a feței umane. El scosese în evidență tocmai ceea ce era cel mai caracteristic pentru egipteni. Am căutat deci fizionomii de actori care să poarte o pecete a antichității, a unei anumite nobleți. Inițial am intenționat să imprimăm comportării tînărului faraon caracteristici mai contemporane. Dar am văzut că aceasta dădea o notă falsă. A trebuit, aparent, să ne rupem de actualitate. În această privință m-a ajutat Buhara și deșertul Kizîl-Kum. Nu știu cum ar fi arătat astăzi filmul meu, dacă aș fi început realizarea exterioarelor în Polonia. În Buhara clima, peisajul și oamenii — uzbecii, care au făcut figurație pentru film m-au inspirat. De la ei am învățat cum trebuie să purtăm costumele, cum trebuie să ne mișcăm. Pătrunderea în stratul psihologic a fost mai greu de realizat. Dar și aici ne-a ajutat deșertul. Un om gol în deșert este un alt om. Se comportă altfel. Am eliminat deci reflexele contemporane și le-am înlocuit cu un fel de celebrare a gesturilor, a modului de a se mișca, de a vorbi. Justificată prin faptul că acțiunea se petrece aproape tot timpul în templu. Tînărul faraon apare aproape în toate scenele gol. Reflectînd asupra unei armonii care ar permite spectatorului să privească, fără a obosi, timp de trei ore, un om gol, am înțeles că această armonie este cea a trupului. Numai atunci nuditatea încetează a mai fi doar nuditate. De aceea am ales un actor tînăr și lipsit de experiență dar cu aspect estetic. Filmul a confirmat justețea alegerii mele, iar Zelnik a fost la înălțimea rolului greu al lui Ramses.

— Aceleași greutăți le-ați întîmpinat și în soluționarea scenelor erotice...

ANTI-SUPER-GIGANTICUL

— Astăzi în filmele europene nu se poate imagina o situație erotică fără sărut. În Faraonul *sărutul lipsește. Analizînd documentația nu am întîlnit nicăieri nici un relief care să fi reprezentat un gest ce ar putea fi asociat cu un sărut. Egiptologii sînt convinși că pe Nilul antic sărutul nu era cunoscut. Apropierea între un bărbat și o femeie începea cu un fel de mirosire reciprocă. Dar acest lucru ar fi fost inestetic pe ecran. Atunci am introdus un joc inversat al mîinilor. În gestul de desmierdare, bărbatul atinge femeia cu propriile ei mîini. Acest lucru, bineînțeles nu este egiptian. Dar nici contemporan. Mai degrabă ține de viziunea mea proprie.*

— Pentru această viziune ați eliminat din roman aproape întreg fondul de moravuri, de gen și de istorie, ceea ce, evident a fost motivat de o idee majoră. Dar, în ciuda stilizării, Ramses al XIII-lea, în filmul dumneavoastră privește piramidele așa cum sînt ele acum. De ce?

— Pentru că piramidele sînt pentru eroul nostru, ca și pentru noi, un monument al trecututului. Cu o singură deosebire: pentru el aveau 2.000 ani iar pentru noi — 4.000. Am vrut să spunem prin asta că dacă ne întoarcem înapoi, istoria nu are început. În epoca în care trăia eroul nostru, Egiptul era deja un stat cu

TRECUT DE 70 DE ANI DAR MEREU ACTIV

wilhelm DIETERLE



Volcano, **cu Anna Magnani și Rossano Brazzi, o încercare neizbutită a lui Dieterle de a-l concura pe Rossellini care tocmai realizase** *Stromboli.*

trecut istoric.

— **Faraonul**, independent de subiect, este totuși un film în stilul unui mare spectacol istoric.

— *Bineînțeles, dar am încercat să realizez spectacolosul prin alte mijloace decît cele obișnuite...*

— Vreți să revoluționați filmul-spectacol istoric?

— *Nu. M-am lăsat condus de îndărătnicie. Este al doilea motiv pentru care am realizat acest film. Știind că materialul gravitează într-o anumită direcție, am hotărît să fac din acest subiect ceva ce ar constitui antipodul super-gigantului istoric din zilele noastre. Un fel de anti-super-gigant, care se opune schemelor elaborate în occident. Sînt atîtea filme de acest gen încît schemele lor de narație (dramaturgie și formale) le cunoaștem pe dinafară. De aceea am încercat să lucrez altfel decît predecesorii mei, în altă convenție. Am făcut un film «altfel», tinzînd să anihilez imaginea despre filmul istoric care a reușit să se ancoreze în mintea spectatorilor și a realizatorilor.*

— De exemplu?

SPECTATORUL — FACTOR ACTIV ÎN DESFĂȘURAREA FILMULUI

— *Problema cea mai importantă a constat în subiectivizarea narației. Spectatorul meu participă le evenimente, trebuie să participe la evenimente, trebuie să participe la procesele de gîndire și, în mod activ, la dialog. Actorii i se adresează tot timpul. În film se vorbește foarte mult spre camera de luat vederi. Am folosit acest procedeu absolut conștient. Mai departe. Spectatorul ia parte la acțiune. De pildă, aducerea bătrînului faraon în sala tronului filmată după schema tradițională ar fi fost nedramatică; o lungă și pompoasă procesiune printre coloane. L-am așezat așadar pe spectator în lectica faraonului și i-am permis să fie purtat în sală împreună cu faraonul. Și ca și acesta din urmă, spectatorul nu vede procesiunea ce se întinde undeva, în urma lui. În fața lui apar preoții care îl salută. Spectatorul trăiește momentul înălțător pe care îl trăia faraonul în fiecare zi. În mod asemănător prezint lupta egiptenilor cu libienii. Nu arăt întreaga desfășurare cronologică, cu tot etalajul necesar. Există doar un fragment văzut inițial cu ochii lui Ramses și apoi de unul dintre soldați. Atît cît vede și simte acesta, vede și publicul. Restul trebuie să-și imagineze singur.*

— Cum ați ajuns la concepția coloristică a **Faraonului**, atît de neobișnuită și atît de depărtată de schemă?

— *Iată încă o problemă extrem de complicată, pentru că este vorba de un lucru care decide asupra integrității temei și formei. Ne-au inspirat două Egipturi, unul antic și unul contemporan. Patinarea culorilor reliefurilor s-a potrivit foarte bine cu intențiile noastre. Nu ne interesează strălucirea ieftină și bogăția lumii de atunci. De aceea am eliminat culorile care se încadrau cel mai bine în acest gen de filme: roșu, albastru și verde și am folosit culorile paletei moderne: ocru, negru, alb și aur. Culorile pămîntului egiptean: albeața marmorei, negrul ebenului, aurul nisipului...*

— Criticii scriu că filmul dumneavoastră este rece...

— *Se poate. Cred că e puțin cartezian.* **Faraonul** *nu este de loc un basm istoric. Problemele pe care le trăiește Ramses sînt absolut realiste. Nimeni nu mimează nimic. Poate că acest lucru constituie un defect, dar totodată și o calitate a acestui film.*

Mieczyslaw WALASEK

Wilhelm sau William Dieterle a intrat la 15 iulie în cel de al șaptezeci și patrulea an al vieții. Trebuie să adăugăm că al unei vieți foarte laborioase și colorate, iar din punct de vedere creator și artistic, cu siguranță încă neterminate. Ce-i drept, ultimii ani nu au adus spectatorilor nici un nou «Dieterle», dar pe ecranele micilor orașe de provincie din R.D.G., Austria și Elveția pînă și astăzi rulează creațiile cinemascopice, colorate: *Săptămîna lumii* în două serii și *Confesiunea unei nopți de carnaval*, care fac mari succese de casă. Se pregătește oare bătrînul leu de un salt? S-ar putea ca neobositul Wilhelm Dieterle, pe vremuri actor, apoi regizor și producător, să ne aducă ceva nou în cinema, teatru sau televiziune? Și-a încercat forțele pe toate tărîmurile artistice și în toate genurile de spectacole. În teatru a jucat cu începere din anul 1908, iar în fața camerei de filmat a apărut pentru prima oară pe pajiștea de la Heidelberg, în rolul lui Fiesco schillerian, în anul 1913 — adică acum cincizeci și trei de ani.

LA JUMĂTATEA DRUMULUI ÎNTRE ARTISTIC ȘI COMERCIAL

Wilhelm Dieterle — pentru că așa trebuie să-l numim — nu s-a înscris niciodată în rîndul stelelor de prima mărime. Faptul însă că nu a fost o vedetă, nici ca actor nici ca regizor, nu dovedește că Wilhelm Dieterle nu a ocupat un loc bine distinct în istoria filmului. El figurează pe listele lexicoanelor și enciclopediilor. Este amintit în istoricul cinematografiei mute germane și se vorbește mult despre rolul important pe care l-a jucat în filmul american din anii treizeci. Pentru evoluția cinematografului, Wilhelm Dieterle este un fenomen tipic și caracteristic, deoarece în creația lui, ca într-o lentilă, se refractă diferite tendințe și curente stilistice. Și aproape întotdeauna este prezentă și ușor de descifrat dependența între intențiile artistice și cele comerciale, cerințele de producție și necesitățile. Nu i-am face o nedreptate dacă am afirma că Dieterle a luat întotdeauna foarte serios în considerație aceste imponderabile de casă, deseori supraevaluîndu-le și impunîndu-și diferite limite. Acestea acționau ca niște frîne de autocenzură interioară, care de multe ori au oprit dezvoltarea liberă a talentului și au redus înălțimea de zbor a imaginației artistice. Dușmanii și adversarii îl denumiseră regizor comercial, prietenii și adepții explicau că Dieterle dorește să vorbească maselor largi, nu vrea să fie un creator de elită sau ermetic. Adevărul se găsește undeva la mijloc: Dieterle a fost și este un om practic, poate chiar excesiv de practic. Nu are nimic din Don Quijote, ci tinde ca filmele lui să ajungă într-un număr cît mai mare de cinematografe, să placă spectatorilor și în primul rînd distribuitorilor și producătorilor. Criticilor de asemenea, dar abia pe planul doi sau trei. Această atitudine, care ar trebui definită ca oportunistă, a permis regizorului să activeze neîntrerupt timp de patruzeci de ani, în vremuri grele și ușoare. Și atunci cînd i se puneau la dispoziție milioane de dolari, și atunci cînd trebuia să se mulțumească cu cîteva mii de mărci. În perioadele de prosperitate și în epocile de criză.

UN TALENT VIGUROS, DAR LIPSIT DE PERSONALITATE

Să ne întoarcem la punctul de plecare, care pentru Wilhelm Dieterle a fost scena. Provenind dintr-o familie de țărani săraci, băiatul de optsprezece ani, prin forța talentului său și cu ajutorul excelentelor sale condiții exterioare, și-a cucerit un loc în teatrele de frunte din Heidelberg, München și Berlin. La începutul anilor douăzeci era unul din cei mai populari primamorezi din ansamblul artistic al lui Max Reinhardt. Unul din criticii cei mai mari de teatru și de cinema din acele vremuri — Herbert Ihering — îl considera pe Dieterle un actor talentat, cu o ușoară tendință spre retorică și poetizare. Analizînd creația lui în piesa «Gilles și Jeanne» de Kaiser, montată în anul 1924 la «Dramatisches Theater» Ihering s-a exprimat cam așa: «Dieterle dă tot ce poate bazîndu-se pe un talent viguros, lipsit însă de personalitate». Aceste cuvinte definesc foarte just forța și slăbiciunea lui Dieterle, nu numai ca actor de teatru dar și, în general, ca creator. El își cunoștea foarte bine meseria, își organiza foarte bine munca lui și munca colectivului pe care-l conducea, dar nu reușea să imprime o pecete proprie și individuală operelor sale. Poate cu excepția filmelor biografice, realizate în America în anii treizeci. Dar despre asta vom vorbi mai tîrziu.

În anul 1923, Wilhelm Dieterle debutează ca regizor de film realizînd drama simbolică (gen pe atunci la modă) intitulată *Oamenii pe drum*, urmată abia după patru ani de *Secretul preotului X*, dramă psihologică din lumea mare (și ele se «purtau» pe atunci) care are o mare priză la public. Acest succes va fi eclipsat în anul următor de adaptarea siropoasă a best-sellerului *Sfînta și bufonul ei*. Critica spumega de furie dar publicul lua cu asalt casele cinematografelor.

Pentru reabilitare, Dieterle în același an, 1928, realizează un film de avangardă intitulat *Sexul în lanțuri* care atinge problema delicată și dificilă a «foamei sexuale» a deținuților din închisori. Filmul a primit cele mai înalte calificative artistice, iar proiecția lui a fost luată sub protectoratul Ligii Drepturilor Omului.

WILHELM SE TRANSFORMĂ ÎN WILLIAM...

După apariția sonorului, Wilhelm Dieterle se stabilește în Statele Unite și-și transformă prenumele în William. Își ia rămas bun de la cariera sa de actor și se consacră definitiv regiei de film. Începe cu realizarea versiunilor germane a filmelor americane, după rețeta în vigoare la începutul anilor treizeci. În anul 1933 sosește la Hollywood vechiul maestru și dascăl al regizorului — Max Reinhardt. În 1921 Dieterle a jucat rolul lui Demetrius în *Visul unei nopți de vară*, acum va colabora cu «marele Reinhardt» la versiunea filmică a feeriei shakespeariene. *Visul unei nopți de vară*, marele eveniment cinematografic al stagiunii 1935 — 36, nu s-a bucurat de o primire călduroasă din partea criticii. A fost aspru atacată convenția teatrală a filmului. Astăzi, după treizeci de ani, *Visul unei nopți de vară* al lui Reinhardt și Dieterle se prezintă mai bine. Nu încape îndoială că omul care a purtat responsabilitatea acestei opere a fost nu Reinhardt, care a urmărit întreg ansamblul creației, ci regizorul «de fiecare zi», William Dieterle. De acest adevăr nu și-au dat seama nici spectatorii și nici criticii, în schimb a fost dibuit de producătorii studiourilor «Werner Brothers». Și astfel Dieterle a obținut regimul de regizor independent, devenind autorul unor filme costisitoare și prestigioase.



Sexul în lanțuri, **un film de avangardă, considerat ca o mare reușită artistică, tratează problema delicată și dificilă a «foamei sexuale» a deținuților. (În picioare, alături de Henry Porten — William Dieterle)**

Anii 1936 — 1940 constituie epoca de aur a creației lui — epoca biografiilor cinematografice care au cucerit un renume bine meritat în lumea întreagă și au intrat în tezaurul de opere de frunte ale celei de-a șaptea arte. Marele actor Paul Muni întruchipează pe rînd personajele Louis Pasteur (1936), Emil Zola (1937) și revoluționarul mexican Juarez (1939). Kay Francis este Florence Nightingale din *Îngerul alb* (1936), iar Edward G. Robinson — doctorul și descoperitorul Ehrlich. În toate filmele enumerate mai sus, spectatorul este impresionat nu numai de perfecțiunea tehnică a realizării, dar în primul rînd de noblețea ideilor, de valorile umaniste ale scenariului. În anul 1938 Dieterle regizează, pentru producătorul Walter Wanger, *Blocada*, singurul film american curajos și cinstit despre războiul civil din Spania, care acuză pe rebelii fasciști și pe protectorii lor din străinătate. Scenariul a fost scris de Howard Lawson, iar rolurile principale au fost interpretate de Henry Fonda și Madeleine Caroll. Opera a fost aspru combătută de puterile axei Berlin-Roma și nu a ajuns în majoritatea țărilor din Europa centrală și de est.

După 1940, regizorul a cărui ambiție a fost să lucreze repede și bine și care acorda cea mai mare atenție șlefuirii prin montaj a operelor sale, creează filme corecte, uneori fără greș din punct de vedere tehnic, dar lipsite de un conținut interior interesant. Începe perioada războiului rece și continuă prigoana «Hollywoodului roșu». Ce-i drept, Dieterle nu este acuzat de colaborare cu comuniștii, dar trecutul lui judecat din punctul de vedere al senatorului McCarthy, nu este fără pată. Multe s-ar putea reproșa autorului *Blocadei*. În asemenea ocazii prudența nu strică.

După un interludiu TV, în 1950 se întoarce la film și începe să cutreiere lumea. Dieterle lucrează în Ceylon, în Bavaria, în Iugoslavia și în Italia. Apoi din nou la Hollywood. În anul 1949 realizează la studiourile italiene filmul *Volcano* cu Anna Magnani. Este o încercare neizbutită de a concura opera lui Rossellini, *Stromboli* cu Ingrid Bergman. În anul 1953 multilateralul regizor se apucă să ecranizeze subiecte biblice. Experiment mai degrabă lamentabil. Unica operă de valoare din această tristă epocă este povestea din viața jokeilor de curse *Boots Malone*, cu William Holden în rolul titular.

...ȘI APOI DIN NOU ÎN WILHELM

În 1959, Dieterle se întoarce în Germania, stabilindu-se la München. După treizeci de ani pe afișe apare din nou numele Wilhelm în loc de englezescul William. Înapoierea în patrie nu se poate numi triumfală. Nu a urmat o epocă de renaștere creatoare, și nici faptul că marele Fritz Lang, după mulți ani de pribegie în străinătate, nu a mai reușit să realizeze nimic interesant care să aducă pe departe cu *Asasinul* («M») sau cu *Nibelungii*, nu poate constitui o consolare. Este ceva răscolitor în faptul că Dieterle, imediat după întoarcerea «acasă», a revenit la vechiul film comercial al lui Joe May, *Stăpîna lumii*, pentru a realiza o nouă versiune sonoră, colorată și cinemascopică. Premiera *Stăpîna lumii* originale a avut loc în 1921, în anul cînd tînărul actor Wilhelm Dieterle a repurtat răsunătorul succes în «Scara de serviciu» al lui Jessner. De ce oare nu s-a întors bătrînul Dieterle la modele mai bune, la tradiții cu adevărat artistice?

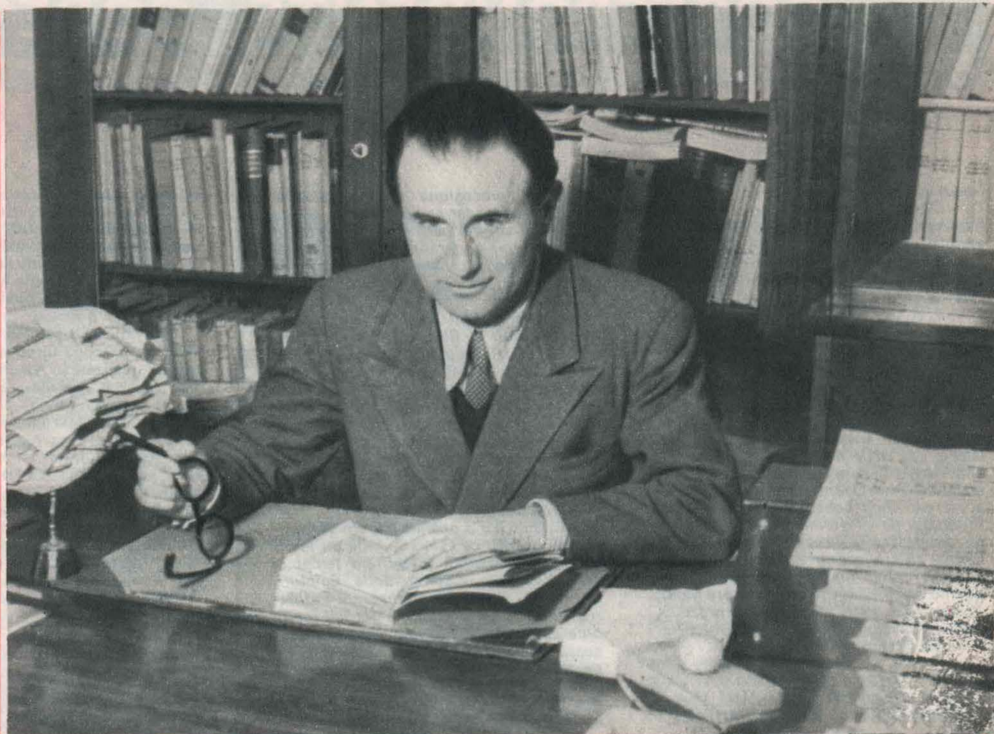
Să nu cerem lucruri imposibile. Dieterle nu a înotat niciodată împotriva curentului. Cînd studioul îi oferea șansa de a realiza ceva interesant, el se străduia s-o folosească. Cînd nu existau șanse — se supunea cerințelor producătorilor. În anul 1937 a poposit la Varșovia și în interviul acordat revistei «Kino» a declarat: «Capitalul și arta alcătuiesc un cuplu inseparabil. Și așa trebuie să fie: capitalul este și va fi baza artei». Aceste cuvinte constituie un program clar căruia Wilhelm, alias William Dieterle, a rămas fidel timp de cincizeci de ani de activitate.

Jerzy TOEPLITZ

SCRIITORII ROMÂNI ȘI FILMUL

camil PETRESCU

cronicar cinematografic



Cel care declara că se duce aproape în fiecare seară la cinematograf pentru că «nu cunoaște altă plăcere mai mare ca atunci cînd stă în întunericul sălii și urmărește ecranul»[1], cel de la care ne-au rămas cîteva interesante scenarii originale și proiecte de filme, dar și amintirea unei activități neobosite pentru promovarea filmului românesc de valoare[2], cel care de-a lungul unei bogate activități de scriitor, estetician și gazetar, a dedicat numeroase pagini celei de-a șaptea arte — Camil Petrescu — a onorat prin scrisul său și breasla cronicarilor cinematografici.

Seriozitatea criteriilor de selecție a valorii și conștiința permanentă a actului civic pe care-l oficiază criticul, varietatea de formulă gazetărească și ton (de la cronicheta consemnativă, la examenul teoretic aprofundat, de la echilibrul sobru al expresiei la filipica usturătoare) constituie tot atîtea trăsături caracteristice pentru scrisul cronicarului cinematografic Camil Petrescu.

Din multele articole împrăștiate prin periodicele la care a colaborat, prezentăm în continuare cîteva din propozițiile sale despre film și fenomenul cinematografic în genere, propoziții al căror interes credem că se păstrează și azi; nu numai ca documente de epocă ce exprimă stadiul gîndirii despre film în România la un moment dat (domeniu pasionant de investigație), ci chiar ca expresie a unor adevăruri valabile și după trecerea atîtor ani.

«ARTA VEACULUI NOSTRU» — BREVIAR

«În ultimii ani cinematograful a răpit teatrului marea masă mijlocie a spectatorilor. Veacul al XIX-lea a fost veacul marilor succese teatrale și al idealizării actorului. Veacul acesta e veacul lui *Ben Hur*, film ce se joacă de ani de zile, simultan în lumea întreagă, veacul «starurilor», al lui Valentino și al Gretei Garbo. În veacul trecut orice spectacole de teatru, chiar cele mediocre, își aveau masele cu ele. Azi numai spectacolele de artă mai atrag. Teatrul a pierdut beneficiul «mijlociei», ca să zicem așa, al masei flotante. Cu alte cuvinte, el nu mai prezintă aceeași siguranță ca înainte. Teatrul bun, da! Teatrul mediocru, care era înainte teatrul normal — nu!... Dar va fi definitivă această victorie a cinematografului? E o întrebare...»[3]

«Cine nu-și amintește cu o copleșitoare plictiseală de atîtea încercări de acum zece ani de a ne da pe ecran scene cu «morți obosite», cu viziuni puerile de infern, de joc alb-negru, cu decoruri de case strîmbe la îndemîna celui dintîi pieton fără talent. A fost o modă naivă și pretențioasă aceea a filmelor demoniace și polițiste, gen hiper-sinistru (...) Personal mărturisesc că nu cunosc o plictiseală mai mare decît să întîlnesc miraculosul, nu numai în cinematograf, dar în artă în genere... Noi avem deopotrivă oroare de fotografia comediei banale și prozaice și de fotografia naivităților fantastice, găsim că arta cinematografică e cu totul altceva, ceva care pare-se nici nu le trece prin cap propunătorilor de reformatură și eroi de fundături estetice, cu iluzia că sînt deschizători de căi infinite spre stele. De altfel între acești doi poli de gîndire cazonieră e drama atîtor copii de burghezi cumsecade, care, pînă să ia în primire taraba ideologică a părinților, ca să o ducă mai departe, se vor cu foc și furie *altfel* și cuceresc de trei ori lumea, o întorc pe dos ca pe o mănușă dinaintea unei cuviincioase cafele cu lapte cu frișcă».

«În film contează epicul, acțiunea și nu partea descriptivă. Cu o comparație cam îndrăzneață, epicul din literatură apare în film în scenele cu acțiune, cele ce au actorii în centru. Partea descriptivă e transpusă în imaginile fotografice, și în decorul ambiant, chiar în scenele de acțiune. În felul acesta se explică de ce se filmează mai ușor un roman decît o piesă de teatru»[5]

PREFERINȚELE CRONICARULUI

De pe asemenea poziții și în lumina unor asemenea exigențe estetice, operează cronicarul cinematografic Camil Petrescu. Aprecierea pe care o dă filmelor lui Pabst *Camaraderie* și *West-front 1918*,[6] posibilitățile de poezie și fantezie reconfortantă pe care le descoperă în desenul animat american, dar mai ales rîndurile de superioară înțelegere dedicate Gretei Garbo[7] și lui Chaplin,[8] ilustrează cred nivelul preferințelor criticului, orientarea sa către acele valori pe care timpul avea să le confirme ca repere de bază în istoria cinematografului.

GARBO

«Adevărul e că rareori un artist a fost mai conștient de mijloacele artei ca această stea de film. Intuiția ei o împinge către problemele esențiale ale artei. Nu luptă numai cu moda (pe care a biruit-o atît de strălucitor) ci cu elemente care păreau fixate în domeniul esteticei. E obsesia urîtului care o chinuie. Acolo încă vrea să învingă prin mijloace excepționale. Dincolo de modă Greta Garbo atacă datele grației și feminității (...) Și peste toate se ridică surîsul și privirea ei, care, variind fiecare pe linia sa proprie și acordîndu-se de fiecare dată altfel, dau nu numai un număr nesfîrșit de nuanțe ale expresiei. Asemenea ochi și asemenea surîs cereau o voce interioară gravă, marcată de tristețe. Și cînd a vorbit așa i-a fost vocea (...) Greta Garbo, remarca o revistă germană, «a readus moda sufletului». Azi din cauza ei «se poartă sufletul!»

CHAPLIN

«Există o seriozitate, un tragism inerent oricărui umor de calitate în exhibiția grotescă a acestui Chaplin»... «Nu-i fenomen, e un geniu! Nu un fenomen — o rezultantă a timpurilor noastre»... «Ultimul film al lui Chaplin — *Circul* — egalează cel puțin *Histoire comique* a lui Anatole France cu care se aseamănă oarecum ca subiect (...) Aceeași sfîșietoare melancolie, aceeași ironie subtilizată, același ridicul grotesc și adînc în același timp. Dar cîtă invenție la Charlie Chaplin». «E uluitoare imaginația acestui Molière al cinematografului».

ÎNTRE ARTĂ ȘI TEJGHEA

Rațiunile negustorești ce guvernau piața cinematografică românească dau rare prilejuri cronicarului să exercite actul critic la nivelul valorilor estetice. Uneori cronica sa e înlocuită de o simplă notă prin care cere filme bune. De cele mai multe ori însă polemica lui Camil Petrescu se îndreaptă împotriva filmelor slabe și mai ales a acelora care vor să le impună publicului.

«*Frankenstein* e într-adevăr ucigător. Dar nu prin înșiruirea ideilor și a urgiilor, ci prin mediocritatea fără pereche a acestora. Nici nu-i mare mirarea că publicul pleacă iritat de la spectacol. Banii dați pe degeaba, zgomot supărător și fără sens, plictiseală — toate contribuie să scoată spectatorul cel mai calm din fire»[9]

«Ecranul e din nou invadat de dame mai zvelte și mai durdulii care-și etalează grațiile și lipsa de talent în fața indulgentului spectator bucureștean. Operetele amenință din nou calitatea unei stagiuni începute sub auspicii mai bune».[10]

«Chestiile cu «repertoriul de mare clasă» sînt minciuni și nu le mai crede nimeni... În definitiv criticii ar trebui să reprezinte gustul publicului pe lîngă proprietarii de cinematografe și nu interesele acestora pe lîngă public. Fiindcă, vedeți, nu prea există pentru moment nici o potriveală între aceste două interese potrivnice. Publicul cere filme bune, patronul sălii filme ieftine. Publicul vrea spectacole de artă și patronul un profit gras (...) Mai lăsați în plata domnului frazele goale de laudă mincinoasă. Dacă filmul e prost, jos cu el! Învățați publicul să fluiere, să boicoteze sălile care dau filme proaste, nu stați toată ziua bună să gîdilați gușa în trei etape a domnului patron».[11]

PLEDOARIE (LUCIDĂ!) PENTRU FILMUL ROMÂNESC

Deşi permanent veleitar al creaţiei cinematografice — ne-o dovedesc scenariile, memoriile sale adresate diverselor organe de stat, iniţiativele sale în domeniul producţiei, din păcate eşuate, Camil Petrescu examinează întotdeauna foarte lucid şi producţia românească de filme şi acele «iniţiative» care, de atîtea ori, speculînd conjunctura şi fulturînd demagogic ideea producţiei naţionale, nu făceau decît să aducă deservicii acestei cauze.[12]

Scoţînd în evidenţă viciile filmului românesc, Camil Petrescu nu o face doar de dragul malitiei. De la nivelul exigenţei culturii româneşti moderne, pentru care bunele intenţii însemnau prea puţin, el indică direcţia firească de dezvoltare a filmului românesc: apropierea de problemele adevărate ale oamenilor şi realităţii noastre, aşa cum întreaga noastră artă şi literatură o face.

«Din cînd în cînd se anunţă noi încercări de film românesc şi toate sfîrşesc prin a provoca îngrijorarea publicului. Căci se cam ştie ce e un film românesc: un fel de agitaţie precipitată de oameni bolnavi de gîlci, cu capete dilatate care se strîmbă ca asasinii sau aleargă şchiopătînd (...) Ar fi timpul să se încerce un mare film. Căci industria de filme româneşti devine cu atît mai indispensabilă cu cît filmele străine vorbite nu vor avea versiuni decît în marile idiomuri internaţionale sau dacă vor fi şi în româneşte ne vom îmbolnăvi de crampe gramaticale şi tifos sintactic. Pentru cei 18 milioane de locuitori ai ţării e absolută nevoie de realizări naţionale.[13]

«În filmele româneşti de pînă acum materialele culturale erau mediocre. Românul cînd face un film ori ne dă folclor pînă la leşin (adică ceea ce crede că este folclor, recuzite brumăresco-grigoresciene, deltă şi Bucegi, troiţe şi ciobăniţe, etc.) ori cade în vulgaritate fals caragialeană, cu «şefi» sfătoşi de bodegă sau prea dinstinse domnişoarele de Teatru Naţional. În realitate avem şi noi în România, oameni adevăraţi cu tragedii veritabile, cu drame interioare, cu fapte diverse cotidiene şi importante. Romanele unor George Călinescu sau Cella Serghi dovedesc că un personaj român e tot atît de interesant, de omenesc, de plin de probleme cît şi unul din Balzac, Dostoievski sau Galsworthy. Totul este să găseşti aceste materiale»[14]

«O seamă de oameni s-au entuziasmat că o să avem şi noi studio naţional. Ne-am bucurat şi noi şi ca români şi ca oameni cu oarecare cunoaştere în ale filmului. Ne-am entuziasmat degeaba. Studioul nu s-a făcut. Nu s-a făcut nici măcar primul pas pentru realizarea lui... Vremurile subvenţiilor grase au trecut. Darămite pentru film! Pensionarii strigă de foame, subofiţerii fac marşuri asupra capitalei şi dumnealor vinează subvenţii. Ce şi-au zis boierii: îi dăm noi cu frazele noastre patriotarde (pomenim Griviţa, Mărăşeşti), ne batem cu pumnii în piept şi începe să curgă bănetul. Au constatat că nu merge şi au renunţat. Dacă nu-i rost de ciupeală, de ceva sinecure, s-au răzgîndit»[15]

Crearea unei industrii naţionale de filme, a studiourilor naţionale pe care le dorea Camil Petrescu s-a realizat. Îndrăgostitul de cinematograf care a fost Camil Petrescu a avut prilejul s-o vadă cu proprii ochi. Pentru aceste studiouri a scris *Bălcescu*. Cine ştie, poate îl vom vedea vreodată pe ecrane!

B. T. RÎPEANU

1) «Succes» nr. 2/1935; «Rampa» 12/X/1931 şi 2.IV.1933
2) În articolul «Camil Petrescu şi filmul» publicat în revista «Amfiteatrul» nr. 2/1966 Florica Ichim aduce interesante date în legătură cu scenariile şi proiectele de film lăsate de Camil Petrescu în legătură cu corespondenţa purtată de acesta cu o seamă de cineaşti din Italia şi Franţa pentru realizarea unor coproducţii. Am mai putea adăuga detalii oferite de articolul «În vizită la UFA» publicat în «România literară» din 16.VIII.1932 care sugerează eventualitatea unei colaborări cu studiourile germane.
3) «Între cinematograf şi teatru» — «Universul» din 29.X.1928
4) «Între artă şi fotografie» în «Rampa» din 17.V.1931
5) «Între film şi literatură» în «Facla» din 15.X.1937
6) «Vremea» din 20.XI.1930, «Facla» din 30.IX. şi 6.X.1932
7) «Rampa» din 25.XII.1931 «Facla» din 25.IX.1932 şi 30.X.1932
8) «Universul literar» din 4.III.1928; «Facla» din 5 şi 10.XI.1932
9) «Facla» din 21.X.1932
10) «Facla» din 17.X.1932
11) «Facla» din 22.IX.1932
12) Vezi în special campania de presă din 1932 cu prilejul înfiinţării «Şcolii de mimo-dramă», campanie care s-a sfîrşit cu retragerea lui Camil Petrescu de la cronica «Faclei»; de asemeni «Omul liber» din 12.I.1930.
13) «Filmul românesc» în «Omul liber» din 7.III.1930
14) Manuscris citat de Fl. Ichim loc. cit.
15) «Studiouri naţionale» în «Facla» din 2.X.1932





EU O CUNOSC BINE

Un film despre tineret, despre tineretul modern care, ne spune regizorul Antonio Pietrangeli, suferă de neputinţa de comunicare, se simte neînţeles şi izolat.

Tînăra Adriana a încercat mai multe meserii: manicuristă, model fotografic, figuraţie de film. A cunoscut o mulţime de oameni de toate felurile. A încercat să-i înţeleagă, uneori a reuşit, de cele mai multe ori însă a rămas indiferentă, pasivă, la cele ce vedea în jurul ei. Şi niciodată nu a încercat sentimentul revoltei.

Într-o bună zi s-a trezit că este o femeie «ajunsă», adică are un apartament cochet, o maşină, o slujbă care-i aduce destui bani ca să nu mai aibă grija zilei de mîine, are cunoştiinţe agreabile dar... s-a plictisit. Se simte împresurată de un fel de ceaţă din care nu ştie cum să iasă. Nimic n-o mai atrage şi brusc îşi realizează singurătatea, izolarea — «fenomen caracteristic tineretului italian de azi» — spune Pietrangeli.

Distribuţia: Ştefania Sandrelli, Jean-Claude Brialy, Nino Manfredi, Ugo Tognazzi.

În imaginile noastre: Adriana — Sandrelli.

ci ne ma

MERIDIANE

SUSPENSE





Un film compus din trei episoade, foarte bine închegate, pe tema dominantă a «terorii», dezvoltată însă într-o manieră umoristică. Rezultatul: o peliculă agreabilă, nu lipsită de o anumită doză de suspense real (în orice caz, titlul obligă).

Scheciul condus de Ettore Scola, considerat de critică drept cel «mai inteligent şi mai bine realizat artisticeşte» are ca protagonişti pe Nino Manfredi şi Alexandra Stewart (în imaginea noastră).

Al doilea episod, realizat de Giani Luigi Polidoro, mai puţin reuşit se pare, nu-l vom ilustra şi vom trece...

...la al treilea scheci — regizor Carlo Lizzani — intitulat Autostrada Soarelui, **cel mai distractiv din toate, nu întîmplător desigur, de vreme ce Alberto Sordi (fotografia noastră) «în cea mai bună formă», spune critica italiană, este principalul interpret. Partenera (pe care nu o vedem aici): Sylva Koscina.**

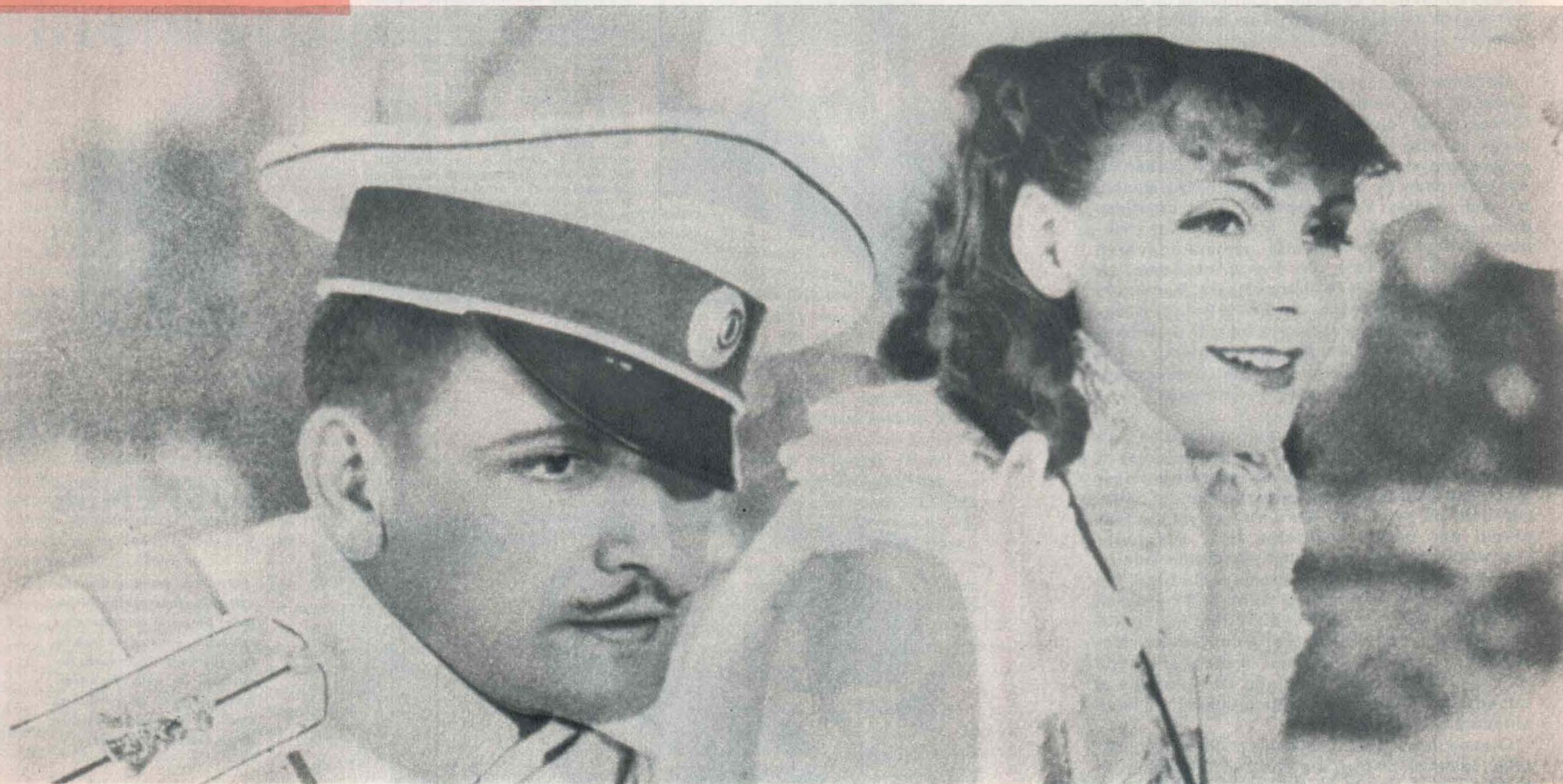
CRONICA CINEMATECII

IUNIE

SÎMBĂTĂ SEARA, DUMINICĂ DIMINEAȚA

Mișcarea «Free-Cinema» are multe confuzii și stupidități, dar este, astăzi, în zona filmului nu zic cel mai, **ci:** singurul **strigăt spre adevăr în jalnica societate capitalistă contemporană. Am citit multe studii despre acest curent. Dar înțelegerea lui am găsit-o într-unul singur. Din care citez: «Conflictul dramei clasice a societății burgheze gravita în jurul banilor... Desigur, și astăzi găsim șomeri, cocioabe, foame. ...Dar conflictul dramei — al unei drame noi — a fost strămutat pe un plan întrucîtva diferit. Acești** angry young men **sînt** niște proscriși de bunăvoie. **Chiar victorioși, tot nu ar putea fi fericiți. Ei știu ce anume** nu **doresc. Nu vor prestanța burgheză, nu vor fățărnicia burgheză, bunăstarea burgheză (!!!), banalitatea burgheză». Într-un lung studiu publicat în «Secolul 20» spuneam și eu cam același lucru, anume că tineretul englez (cei de 30 de ani, căci pînă atunci omul e doar «candidat la tinerețe») — tineretul englez «deocamdată se mulțumește să-i deteste pe burghezi». Poate că nu e departe momentul cînd va începe să-i iubească pe proletari. Deja Richardson, șeful curentului, se laudă astfel: «Asta e ce am făcut noi: am introdus un nou personaj care de obicei nu figura în filme. Am introdus pe lucrător, pe muncitor». Într-adevăr. L-au introdus. Într-adevăr, un tînăr muncitor este eroul filmului lui Karel Reisz de care ne ocupăm aci** Sîmbătă seara, duminică dimineața. **Simbolic titlu. Este scurtul răstimp de viață liberă după o săptămînă de muncă epuizantă. Răstimp de libertate? Tristă libertate! Îl vedem pe erou (Albert Finney, cel din** Tom Jones) **că se dichisește și se duce, glonț, într-un local sufocant, unde va țopăi frenetic, se va îmbăta turtă și se va rostogoli, pachet, pe scări. «Ei nu se dau în lături (constata același articol) de la nici o muncă, brutală sau plictisitoare, pentru a-și plăti dreptul la acest subsol, la această îmbulzeală de rockand-roll fără sfîrșit, expresie mizeră a protestului lor sincer și confuz».**

Dar nu mizeria pecuniară, ci mizeria morală îi face pe acești «tineri furioși» să fie furioși. Furioși pe «banalitatea» vieții burgheze. Asta detestă ei. Răsună la dînșii, ca un ecou, ura absolută a unui Baudelaire împotriva burghezului ca atare, precum și strigătul poetului Jules Laforgue: «O! que la vie est quotidienne!» De acest cotidian oribil vor să fugă nobilii noștri revoltați. Ei nu știu încă limpede că scăparea de cotidian **înseamnă o societate unde imensele mijloace de producție de care dispunem astăzi, capabile ușor să asigure, contra cel mult 4 ore de muncă, un trai material îmbelșugat, sînt mai ales capabile să ofere nu 4, ci 20 din 24 de ceasuri de libertate personală, dreptul de a visa, de a fi tu însuți, de a căuta frumusețe, de a găsi**



A doua Anna Karenina interpretată de Greta Garbo are ca partener (în fotografia noastră) pe Frederic March.

cinemateca în retrospectivă

Reușita actualei formule practicate la cinematecă se verifică în fapte mărunte. Între ele, nu poate fi trecut cu vederea refrenul «biletului în plus» care se face auzit destul de des. Mai bine de douăzeci de reprezentații săptămînale cu același program cifrează la multe mii numărul bucureștenilor care tratează efectiv filmul ca artă.

Alegerea programelor, problemă foarte dificilă pentru antologiștii cinematografului în care, vrînd-nevrînd se transformă organizatorii, s-a îmbunătățit considerabil. Amestecul de formule înlătură caracterul prea didactic, și prin aceasta rebarbativ, evitînd haoticul. Se interferează în programele anului care a trecut criteriul istoric cu grupajul după regizori, actori, genuri. S-a înțeles — și lucrul trebuie subliniat cu mai multe linii — ca o cinemateca nu e exclusiv un muzeu al artei trecute, că e firesc și necesar să lege trecutul cu filmul contemporan. Opt și jumătate *și* Noaptea, Hiroșima, dragostea mea *și* Fericirea *sînt titluri care nu mai au nevoie de recomandări. Inițiativa aceasta trebuie continuată. E normal ca programele să pună accentul pe istoria filmului, dar secția «artă modernă» ar trebui mărită și introdus măcar cîte un film al cineaștilor foarte discutați, care rămîn abstracții pentru spectatori (Godard, Truffaut, Malle).*

Nu trebuie uitate nici completările alese competent și care — în ajutorul probabil al materialelor ce au pregătit festivalul filmului de animație — au putut difuza mai larg scurte metraje de Trnka

mijloace de a face plăcere altuia, într-un cuvînt de a avea o viață personală, **iar nu o existență compusă din cinci zile și jumătate de robie, plus o seară și o noapte de distracție stereotipă și stupidă, plus o duminică de mahmureală. Nu este chiar așa de confuză dorința lui angry young man. El vrea acea** viață **personală, acel drept de a se gîndi la frumusețe pe care numai societatea socialistă de mîine i-o poate da. Eroul nostru detestă burghezia cumplit. O urăște cu sarcasme și virtuozități batjocoritoare, ca Jimmy Porter din** Privește înapoi cu mînie; **sau cu dezgust și disperare ca eroul din** Drumul spre înalta societate, **care, victorios, ginere de milionar, spune totuși: «nu că aș fi murit acum; dar acum, din acest moment, pur și simplu am început să mor treptat». Mătușa lui îl povățuia, cuminte: «Ia și tu o fată din lumea ta». Iar cînd, disperat de sinuciderea Alisei (Simone Signoret) se îmbată și se leagă de o trecătoare, însoțitorul ei îi spune, ca un sinistru ecou: «caută-ți o fată din lumea ta, nu te lega de ale noastre». Nici burghez, nici proletar. De burghezie, are oroare. Pe proletar nu-l înțelege, nu-și dă încă limpede seama că acesta îi va realiza acea «viață personală», acea fericire demnă, umană, la care visează. Filmul lui Reisz** Sîmbătă seara **e trist ca o capitulare. Eroul se resemnează la o viață «în circuit închis». Reintră în cercul închis al săptămînii, punctate de sîmbete bete și de viitoare «apartamente cu televizor».**

ANNA KARENINA

Greta Garbo a mai întruchipat acest personaj, într-un film mut, avînd ca partener pe John Gilbert. Filmul vorbitor al lui Clarence Brown este ceva mai (o! nu mult mai) fidel romanului lui Tolstoi. Sînt aci două teme: amorul total, amorul ființelor care nu iubesc decît o dată în viață, amorul căruia îi sacrificăm tot. Și mai este ideia că dorința de izolare a amanților se poate uneori preface în însingurare, dacă persecuția din partea societății se prelungește. O neurastenizare progresivă îi va curpinde pe îndrăgostiți. În povestea lui Tolstoi ni se arată cum, încetul cu încetul, și fără ca amorul lor să fi descrescut, se ridică între ei o surdă și nemărturisită ostilitate. Se întristează unul pe altul, se jignesc fără voie, și se plictisesc, se plictisesc din ce în ce mai desnădăjduit, pînă ce, fără vreo cauză precisă (plecarea lui Wronski pe front nu se poate numi o catastrofă), Anna își pune capăt zilelor. Se sinucide, așa cum se sinucid toți sinucigașii: dintr-o nesfîrșită oboseală de a trăi. Aceasta a fost tulburătoarea idee a lui Tolstoi. Și filmul lui Clarence Brown a exprimat-o destul de puțin.

În schimb, cealaltă idee, aceea a amorului total, o găsim aci perfectă și mare. Este specialitatea acestei mari actrițe. Ca pentru a ne despăgubi, Clarence Brown a introdus în film o seamă de secvențe spectaculoase (cursa de cai, cheful militar de la cazinoul luxos al ofițerilor, zic militar **pentru că se bea în cadență și se leșină în pas de defilare), apoi balul unde are loc prima declarație de dragoste. Toate acestea sînt frumuseți care exprimă un punct de vedere admirabil. Inadmisibilă e figura lui Levin, băiat de treabă, generos, naiv, entuziast, replica lui Petre Bezuhov din** Război și Pace. **Trebuia găsit pentru el un actor gen Fonda, și nu acela perfect nepotrivit care a fost ales. E drept că, în film, rolul său e minim. În schimb, Basil Rathbone în Karenin și copilul Fred Bartholomew în micul Serghei sînt chipuri portretistice magistrale.**

Încă o observație. Brown are meritul de a fi arătat, el cel dintîi, cum trece un tren luminînd intermitent obrazul celui care privește succesiunea de vagoane. Dar asta are și un mare cusur. După ce trece ultimul vagon, cum oare va mai putea Anna **să se arunce sub roțile locomotivei?**



Stan și Bran sînt unici. Sînt unici... în doi.

STAN ȘI BRAN

În Far-West. Este unul din cele mai bune filme ale acestor mari artiști. Comedie de gaguri, desigur. Dar la ei mai e și altceva. Este o idee. Adică, mai exact două. Și ei, ca și Charlot. ca și Malec, ca și El (alias Harold Lloyd), personifică un tip de umanitate: omul generos, care n-are nici o îndemînare, dar sare tot timpul în ajutorul altuia. Fără această umanistă temă, împrumutată lui Cervantes, comedia de gaguri n-ar mai fi decît un șirag amorf de clovnării. La Laurel și Hardy însă mai e ceva. Ei sînt «doi». Dar doi **altfel decît banalele cupluri Pat și Patachon, Abot și Costello etc., etc., unde pluralitatea aduce doar contraste trupești. La ei cifra doi înseamnă că tot ce fac ei o fac «în doi». Și nu este o cooperare sistematică, așa cum se întîmplă într-un atelier sau într-o uzină. Ei nu urmăresc să colaboreze. Ci pur și**

și McLaren, ale școlii din Zagreb și ale celei poloneze. În sfîrșit, în aceeași ordine, e de consemnat — și ar merita o discuție aparte — activitatea curentă a Cinematecii, în afara orelor rezervate «Prietenilor filmului». S-a abandonat, în general, sistemul umpluturii, alegerea la întîmplare, s-au urmărit confruntări (cele trei versiuni din Mizerabilii) *sau grupajele interesante (ecranizările după Shakespeare). Incununare supremă: s-a putut vedea într-o dimineață de duminică, la reprezentațiile cu* Richard al III-lea, *o înghesuială asemănătoare cu cea de la* Corăbiile lungi, *din păcate tot atît de vociferantă și de nedisciplinată.*

Părți din programe suportă încă discuție. Nu acea discuție foarte sterilă care constă în a propune propria ta selecție celei stabilite. Criteriile de valorificare nefiind gradate și calculabile, fiecare spectator cu un bagaj minim de cunoștințe va alege diferit cele patruzeci de filme anuale din cele cîteva mii posibile. Dar există în lista de filme a stagiunii trecute cîteva titluri care nedumeresc și alte cîteva care pun în discuție însăși concepția asupra rosturilor cinematecii.

Șeicul alb, *cu atît mai mult* I vitelloni *sînt exerciții interesante în formarea unui regizor cu puterile lui Fellini. Dar* Nopțile albe *nu reprezintă o treaptă, ci eroarea unui mare regizor. În filmul lui Visconti, atmosfera dostoievskiană e obținută de un actor francez și de o actriță germană, îndrumați de un italian. Sînt tot atît de convingători cît erau cazacii întrupați de Harry Baur și de Larquey într-o versiune mai veche din Taras Bulba. Hitchcock e aproape necunoscut la noi. Filmul care să-l prezinte spectatorilor mai tineri s-ar fi putut alege dintre cele cîteva — foarte caracteristice — care s-au rulat mai de mult la noi și se găsesc la arhivă* (Shadow of a doubt, Suspicious *sau și mai vechiul* 39 de trepte.) *Minus cîteva minute de enigmă dezlegată plat,* Femeia dispărută *e dintre cele mai slăbuțe filme ale lui Hitchcock. Umorul e greoi, iar țara și limba imaginare creează o atmosferă de opereta.*

Alte titluri se referă la o problemă mai largă, la modul de selecție a filmelor foarte vechi, mai ales a celor mute. Cinemateca nu e echivalentul unei biblioteci. Selectivitatea e mai necesară decît în cazul unui muzeu care alătură un număr de obiecte de ordinul miilor. În cazul spectacolelor cinematecii, raportul e de un titlu ales din cîteva sute posibile. Dar față de alte arte, problema capătă date speciale, datorită tributului pe care filmul îl plătește tehnicii.

Rolul tehnicii în arta care s-a ivit ca un joc tehnic se face simțit pe toate planurile. Ponderea estetică a tehnicii e variabilă în diferitele arte. E minimă în literatură, unde se manifestă în special în etapa receptării și difuzării (difuzare prin manuscrise copiate luni și ani, prin tipar, astăzi prin radio și televiziune). Este mai însemnată în muzică unde prin modificări și creări de instrumente transformă limbajul și e covîrșitoare în film. Raporturile acestea atît de strînse cu tehnica sînt cu două

simplu nu-s capabili să facă ceva decît în doi. Şi ca să se arate mai bine această calitate, care este mai exact o infirmitate, sau în tot cazul o fatalitate, un comic blestem, ei ni-s arătaţi conlucrînd, involuntar, nu la descurcarea unor situaţii, ci la o infernală încurcare a lucrurilor. În această privinţă, ei sînt inimitabili, în trecut şi probabil în viitor. Sînt unici. Unici... în doi.

ŞEICUL ALB

Curioasă e cariera lui Fellini. A fost gazetar, desenator, gagman, caricaturist, autor de şansonete, autor de scheciuri, apoi scenarist şi asistent al lui Rossellini, cu care lucrează la Roma oraş deschis, Païsa, Europa 51 şi altele. A colaborat şi cu Lattuada. Abia în 1951 devine realizator independent, cu filmul acesta pe care îl prezintă cinemateca acum: Şeicul alb. În această lucrare nu-l vedem, ci îl întrevedem pe Fellini, îl presimţim. În operele care au urmat, el a pus satiră multă şi acerbă, amestecată, în doze variabile, cu dramă. Astfel a făcut în La strada, unde este foarte multă tragedie, în Cabiria, unde este destul de multă. În Dolce vita şi Opt şi jumătate satira alunecă spre alegorie şi drama se ascunde cu discreţie. Dozajul cel mai fericit, mai artistic este, după părerea mea, în Il bidone, poate filmul său cel mai perfect. În cel pe care îl vedem acum (şi care e prima lui operă personală) elementul dramatic este absent, drama ia un ton de glumă şi satira, deşi foarte consistentă, alunecă pe panta comediei bufe. Dar şi aci îl găsim pe Fellini întreg în arta portretului, în bogăţia uluitoare de măşti.

În acest film avem ocazia să întîlnim un Sordi într-o primă şi mult mai neciopliţă formă, ceea ce ne face şi mai tare să admirăm evoluţia ulterioară a subtilului Sordi de acuma. Giulietta Masina are un rol episodic, un fel de aperitiv la Cabiria. Este o prostituată plină de haz, cu strîmbături amuzante şi originalitate în gesturi. Eroii principali sînt interpretaţi de doi impecabili actori: Leopoldo Trieste şi Brunella Bovo (pe care noi am mai văzut-o în Miracol la Milano).

D. I. SUCHIANU

Cultura sălii de cinema

DETALII DIN PROGRAMELE DE SALĂ

Am citit un număr imens de programe «de film», editate de D.R.C.D.F. şi mărturisesc că această lectură mi-a pus la grea încercare precara mea cultură cinematografică, cu enorm de multe lucruri noi, absolut inedite.

Aşa am aflat de ce au succes comediile («Comedia e un gen care place tuturor spectatorilor, sau — aproape tuturor spectatorilor — pentru că unele comedii au darul să indispună» — v. programul la Daţi-mi condica de reclamaţii); aşa am aflat că piesa după care s-a scris scenariul la Gustul mierii era semnată de Shela Gh. Delaney (probabil serviciul de documentaţie genealogică al D.R.C.D.F.-ului i-a descoperit nevinovatei scriitoare Shelagh Delaney un strămoş autohton — Gheorghe Delanoi — căci aici nu pot să mai cred în atotfăcătoarea de minuni greşeală de tipar); aşa am aflat că «sesam» este de fapt un fel de portiţă prin care reuşesc să se strecoare doar cei care n-au auzit de «Ali-Baba» — adevăraţii iniţiaţi în Tainele Artei («Iată care este una din cheile care deschid sesamul marilor creaţii: modestia» — Căpitanul zero ; aşa am făcut cunoştinţă şi cu ultimele rafinamente lingvistice ale limbii române — «a rezona» («... alături de care inima Janei va rezona pe coardele cele mai profund şi mai elevat umane» — Camera în formă de L), sau substantivul, bănuiesc feminin, «acuză» («... aceşti tineri acuză societatea... ridicînd acţiunea la nivelul unui puternic mesaj sau, mai precis, ne prezintă un mesaj bazat pe o acuză» — Şeful). În ceea ce priveşte ultimul exemplu, sînt silit să recunosc că dificultăţile ridicate de această nouă vocabulă, cum ar spune Arghezi, sînt cu mult estompate de întreaga turnură enigmistică a frazei.

Asemenea lucruri reuşesc într-adevăr să ne indispună. Pentru că nu sînt simple «perle» extrase din caietul de teze al unui elev mediocru, ci sînt nişte rînduri tipărite, ce se vor un factor important de cultură cinematografică: programele D.R.C.D.F. Situaţia nu trebuie bagatelizată; căci aceste imperturbabile gafe sînt editate pe hîrtie velină, mai mult sau mai puţin generos ilustrate, şi vîndute la preţul de 50 de bani bucata, zecilor de mii de spectatori, în sălile noastre de cinema. Ele se încumetă să emită judecăţi de valoare despre aceste filme, să le eticheteze într-un fel sau altul (e drept, niciodată negativ, căci, vezi doamne, este vorba, în fond, de reclamă; pînă şi în Regina cîntecelor, «în pofida cîntecelor şi a numerelor de music-hall, aspiraţiile eroinei către o viaţă sănătoasă, fără compromisuri, conferă o concluzie pozitivă filmului».

Însuşi modul de alcătuire a acestor programe denotă o penurie intelectuală evidentă; în mod obişnuit, sînt puse cap la cap două, trei microcitate — desigur, laudative! — din presa străină, se adaugă şi cîteva interviuri, se trece şi genericul filmului şi programul e gata. Interviurile (în nici un caz luate de D.R.C.D.F.) sînt de obicei cu actori, căci regizorii sau scenariştii nu par să poată spune niciodată atîtea lucruri interesante: că preferă (toţi) teatrul, că au (toţi) o viaţă ultraaşezată. că urăsc (toti) Hollywodul, că detestă publicitatea — mai ales în momentul cînd dau interviuri ş.a.m.d. Cînd se încearcă şi altă formulă, a prezentării «originale», rezultatele nu sînt departe de cele de mai sus: «tinerii furioşi» sînt totuna cu «free-cinema»-ul («... constituie actul de naştere al mişcării «tinerilor furioşi», în ansamblul cărora (?) oamenii de artă aparţinînd noului curent au dat opere cinematografice valoroase» — Gustul mierii), Peter Sellers are avantajul de a aduce pe ecran un comic de o factură cu totul nouă, «aceea a gagurilor, a transformărilor, a metamorfozelor, chiar (acest «chiar» este adorabil!) pe plan psihologic» (Ucigaşii de femei). Nu-i vorbă, nici prima metodă nu străluceşte prin subtilitate sau exactitate, mai ales în cazul filmelor româneşti (orice criteriu diferenţiator fiind aici abolit).

Cei care speră să obţină din aceste programe măcar cîteva informaţii strict documentare, sînt nişte naivi. Cele mai competente fraze sînt de un haos cu totul „modern": «În acei ani, filmele lui Zeman şi ale unui alt autor ceh de filme păreau impregnate de sinceritate» (Cronica unui bufon). sau «Pe atunci, Leslie (Caron — n.n.) se gîndea foarte puţin la cariera ei şi foarte mult la acea a lui Peter» (Camera în formă de L). Am citit de cîteva ori respectivele programe, dar n-am reuşit să-mi dau seama cine este acel «alt autor ceh de filme» sau pentru care Peter, atît de lipsit de suflet, s-a jertfit actriţa Leslie Caron. Dar s-ar putea ca eu să nu fiu bine informat şi ca aceste programe să aibă şi o «continuare în numărul viitor». În acest caz, îmi cer scuze.

N-aş vrea să închei, fără a menţiona încă o sursă de divertisment: pasajele lirice şi consideraţiile filozofice cu care sînt împănate aceste texte. Citez, fără alte comentarii: «Soarele răsfaţă întreaga fire cu mîngîierea lui aurie, catifelată. Una din acele zile de vară care poartă în ea ceva de vis» (Ziua fericirii); «Şi Maria? un poem de măreţie sufletească» (Maria) «Indiferent de vîrstă, indiferent de sex, de profesie, indiferent de orice factor exterior, fiecare fiinţă caută, într-un fel, ceva sau pe cineva care să-i corespundă structurii psihico-intelectuale» (Climate); «Pînă cînd, un strigăt ca de fiară despică, aidoma unui tăiş de oţel văzduhul... E vocea eliberării, a disperării?... Tot ceea ce ne permitem să vă destăinuim este că simţi STRIGĂTUL cu toată fiinţa» (Strigătul); «Teoretic, analitic, tu spectator te miri poate că pleci de la Micul pescar plutind parcă pe aripi de beţie sufletească (Micul pescar).

Dinu KIVU

tăişuri. În mai puţin de trei sferturi de secol, filmul a cunoscut cîteva transformări estetice impuse direct de etapele tehnice. Spaţiul lui artistic se află în permanentă lărgire. Reversul raportului e o anumită învechire. Tabloul pictat acum cîteva secole vorbeşte direct privitorului de azi. Procedeele rafinate de restaurare nu-l modifică, îl redescoperă. Schimbarea numărului de imagini pe minut face ca filmul mut să pară la prima vedere desuet. Mişcările, gesturile sînt dezarticulate, caricaturale. Arta actorului pe care o impunea etapa mută implică şi ea un coeficient de insistenţă — variabil după personalitatea interpretului — un abuz de gesticulaţie. Comediile vechi nu suferă de pe urma acestei situaţii. Ritmul sacadat le favorizează. De la un anumit nivel în jos, dramele capătă însă o tentă parodica. Pentru spectatorul cît de cît avizat, marile filme rezistă uşor la clipele de adaptare pretinse de limbajul depăşit. Filmul nu e efemer decît pentru spectatorul care îl consumă rudimentar, ca pe un şpriţ. Dar e mai alterat de vreme.

Aceste condiţii impun o severitate mai mare în alegere. Sînt filme care au avut un rol istoric cert, dar suportă astăzi greu vizionarea. E cazul cu Aurora. *Cu un alt prilej, în această revistă, D.I. Suchianu a argumentat convingător de ce filmul lui Murnau arată astăzi vechi. Programarea lui într-un cineclub ar fi perfect justificată. La «Prietenii filmului» e discutabilă. Mai discutabilă încă e categoria în care intră* Fiul şeicului. *Rudolf Valentino n-a fost niciodată o personalitate marcantă, e foarte departe de vitalitatea şi de farmecul unui Douglas Fairbanks, de exemplu. Mitul ce s-a creat în jurul lui pe la 1925 e de domeniul sociologiei filmului, aşa cum vor fi pentru spectatorul de la 1990 mitul James Bond şi, poate, cel al Brigittei Bardot.* Fiul şeicului, *rizibil lucrat şi mediocru jucat, ar putea interesa, eventual, pe oamenii de cincizeci de ani, care mai păstrează în amintire faima lui Valentino. Asemenea pelicule, anonime prin esenţa lor, pot retrăi după decenii doar în aluziile ironice şi nostalgice ale vreunei antologii de «bărbaţi fatali».*

S-ar cere remediate la Cinematecă şi cîteva deficienţe de organizare, deficienţe a căror persistenţă surprinde: mai ales acelea legate de traduceri. Cred că nu e nevoie de eforturile unui institut de cercetare pentru a se adopta soluţia simplă a bandei de magnetofon bine sincronizate. În loc de ezitările şi contrasensurile atît de numeroase în cele douăzeci de spectacole săptămînale s-ar putea da astfel o traducere alcătuită cu grijă şi rostită cu discreţie. În cazul lui Othello, *renunţarea la traducere e justificată de respectul pentru textul shakespearian şi de presupunerea că acest text e în general cunoscut. Totuşi, nu e o soluţie.*

În ritmul actual al spectacolelor de cinematecă, conferinţele nu mai sînt posibile. Informaţiile istorice şi filmografice, aprecierile critice rămîn însă necesare. Textele scrise, cîte s-au difuzat, au fost bine venite. Ar trebui să fie cît mai complete şi să aibă continuitate. Nu s-ar putea crea un caiet al cinematecii mai bogat, cu rubrici diverse de istorie şi de iniţiere cinematografică?

Silvian IOSIFESCU

Scenariul
și
regia: **ALEKSANDER SCIBOR-RYLSKI**
Imaginea:
MIECZYSLAW JAHODA
FRANCISZEK KADZIOLKA
Muzica:
WOJCIECH KILAR
Cu: ZBIGNIEW CYBULSKI, JOANNA SZCZERBIC, TADEUSZ SCHMIDT, ZYGMUNT KESTOWICZ, TERESA SZMIGIELOWNA, LEON NIEMCZYK





MÎÎNE, MEXICUL

O PRODUCȚIE A STUDIOURILOR POLONEZE

Abonamentele se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții, Exemplarul 5 lei

41.017

Redacția și administrația: București, Bd. Gheorghe Gheorghiu-Dej nr. 65

Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" — București

Redactor-șef: Ecaterina OPROIU

Redactor artistic: Vlad Mușatescu
Prezentarea tehnică: Ion Făgărășanu

cinema

nr 7

ANUL IV (43)

revistă lunară de cultură cinematografică

